الدكتور الرشيد بو شعير

الواقعية وتياراتها

في

الآداب

سردية

أوربية

الواقعيـــة وتياراتهـــا
في الآداب السردية الأوربية

* الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية
* الدكتور الرشيد بو شعير
* الطبعة الأولى ١٩٩٦

* الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق - ص.ب: ٩٥٠٣ - هاتف: ٣٣٢٠٢٩٩ - فاكس: ٣٣٣٥٤٢٧

الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية/
الرشيد بو شعير - دمشق - الأهالي، ١٩٩٦ - ١٢٠ ص؛ ٢٢ سم.
١ - ٩١٢ر ٨٠٩ ب و ش و ٢ - العنوان ٣ - بوشعير
مكتبة الأسد

الدكتور الرشيد بو شعير

الواقعية وتياراتها

في الآداب السردية الأوربية

مقدمة

قد يبدو لأول وهلة أن المذهب الواقعي في الآداب الأوربية قد تبلورت تياراته واستقرت جمالياته نهائياً، بحيث لم يعد هناك مجال لإضافات جديدة، ولكن الحقيقة أن الجدل ما يزال مستمراً حول هذا المذهب الأدبي الكبير الذي يستمد أهميته واستمراره من طبيعة رؤيته التي لا يستطيع أن يتجاهلها وينكر سلطانها أي كاتب أو شاعر؛ ذلك أن ملامح الواقع الموضوعي تظل تتسرب من خلال الأساليب التمويهية الخيالية أو الرومانسية أو السوريالية، مهما حاول المبدع أن يحجبها.

ولعل أكبر دليل على استمرار الجدل حول المذهب الواقعي وانفتاح باب الاجتهاد في مفاهيمها وأساليبها على مصراعيه هو ما نراه من انثيال المصطلحات والتيارات الجديدة التي تمتح من الواقعية محاولة الكشف عن مستويات دهاليز جديدة في متاهة الواقع ومناهج رصده أو التعبير عنه والإيحاء إليه تلميحاً أو تصريحاً.

لم يأت هذا الكتاب نتيجة قراءات في النقد الأدبي الأوربي بقدر ما كان حصيلة قراءات في الأعمال الأدبية السردية الأوربية؛ فمن خلال التعامل مع النصوص تبلورت لدينا نظرات معينة حول الواقعية وتياراتها التي استقطبت عدداً كبيراً من الكتاب العالميين، فكان هذا الكتاب الذي جاء في خمسة فصول رئيسة، تناول الفصل الأول منها مصطلح الواقعية، وتناول الفصل الثاني عوامل نشأتها، بينما خُصص الفصل الثالث لتيار الواقعية النقدية، وخُصص الفصل الرابع لتيار

الواقعية الطبيعية، أما الفصل الخامس فقد وقف عند تيار الواقعية الاشتراكية.

هذا، ولعله من حق القارئ الكريم علينا أن يعلم أن فصول هذا الكتاب قد أنجزت منذ خمسة عشر عاماً، ولكن صعوبة الطباعة والنشر حالت دون ظهورها طوال هذه المدة، وهو ما يعكس مدى معاناة الباحثين عندنا.

والله ولي التوفيق

د. الرشيد بو شعير

الفصل الأول

مصطلح الواقعية

إن مصطلح «الواقعية» من المصطلحات المطاطة والفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الانساني من جهة، وباختلاف اتجاهات النقاد والأدباء ومنظري الأدب من جهة أخرى؛ ففي الفلسفة نجد الاسميين «الظاهراتيين» (Phenomenologistes) الذين ينكرون وجود المعاني والمفاهيم المجردة الكلية يعدون هذا المصطلح مجرد اسم مثل سائر الأسماء، وعلى العكس من ذلك نجد المثاليين الذين يعدونه دالاً على واقعية الأفكار المجردة ووجودها بالفعل[١].

وفي السياسة يعني مصطلح «الواقعية» القبول بالأمر الواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة. فالواقعية هنا مرادفة للسلبية والاستسلام، وقد يعدها بعضهم مرادفة للرؤية الموضوعية الإيجابية كما فعل الدكتور محمد النويهي[٢].

أما في الأدب فإن هذا المصطلح يقصد به أحياناً ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويراً فوتوغرافياً حرفياً، وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله، ويقصد به أحياناً أخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي إلى أعماله الأدبية[٣].

ويرى بعضهم أن الواقعية هي تلك التي لا تهتم إلا بمشكلات المجتمع وحياة الشعب، بينما يرى آخرون أن الواقعية تتسع لكل الآثار الأدبية تقريباً كما يذهب «روجي جارودي» في كتابه «واقعية بلا ضفاف»[٤]، أو «أرنولد كيتل» في كتابه «مدخل إلى الرواية الإنجليزية»[٥].

ويرى الدكتور محمد مندور أن مصطلح «الواقعية» محدد في الغرب «لم ينزل به الاضطراب، ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقي»(٦) الأصلي الذي يعود إلى لفظة «الواقع»، على العكس مما عندنا نحن العرب، والحقيقة أن هناك اضطراباً كبيراً في مفهوم هذا المصطلح، ليس عند العرب فحسب، ولكن عند الغربيين أيضاً، فليس من شك في أن مفهوم «الواقعية» في نظر «إميل زولا» أو «فلوبير» يختلف تماماً عن مفهومها عند «جوركي» أو «فيشر» أو «جورج لوكاتش».

ويمكن القول بأن بذور المذهب الواقعي قديمة جداً، تلاحظ في طبائع البشر الذين ينقسمون إلى مثاليين وواقعيين بطبيعتهم، فالمثاليون لا يحبون الانغماس في الواقع، ويميلون إلى التحليق بخيالهم في عوالم أسطورية، أو يؤثرون الانسياق وراء الأماني الوهمية التي قد تصبح في نظرهم حقيقة ملموسة. وعلى حد تعبير الدكتور محمد مندور، فإن «رغبات النفس قد تبلغ أحياناً من القوة بحيث تختلط بالواقع، فلا يستطيع صاحبها أن يميز بينه وبين الحياة»(٧)، أما الواقعيون فإنهم يمتازون بالحذر وشدة الانتباه إلى الحياة المحيطة بهم ورؤيتها مجردة كما هي في الواقع من غير تزييف. وهذا يعد مفهوماً آخر لمصطلح الواقعية يضاف إلى بعض المفاهيم التي أشرنا إليها.

وإذا كانت بذور الواقعية ملاحظة في طبائع البشر منذ القديم فإنها بالتالي ملاحظة بالضرورة في الأدب بوصفه معبراً عن طبائع الناس ونفسياتهم وعاكساً لها.

لقد ظهرت بذور الواقعية عند كثير من أدباء الإغريق، من أمثال «هوميروس» الذي نجد سمات واقعية ملموسة في ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوذيسة»، منها سمة الأسلوب الممثل للأشياء بجميع أبعادها وجوانبها وأجزائها، بحيث تبدو تلك الجوانب منظورة، واضحة محددة، لا لبس فيها ولا غموض، فالأشياء عند «هوميروس» كلها معرضة لضوء الأسلوب المباشر الذي يعطينا كل أبعادها من أول لحظة. ومنها أيضاً عدم التورع عن مزج

الحوادث التي تسمو على الحياة اليومية المألوفة بالحوادث التي يمكن اعتبارها مبتذلة إلى حد بعيد[٨]. إن «هوميروس» يقدم لنا المآسي التي يتعرض لها «أوديسيوس» أو «باتروكل»، أو «أخيل» أو «أجاممنون» بجانب الأحداث العادية التي تجري في البيوت.

ومن أدباء الإغريق الذين نجد في أشعارهم الدرامية عناصر واقعية أكثر وضوحاً من تلك التي نجدها لدى «هوميروس» نذكر «يوريبيدس» الذي خطا بالمأساة خطوات كبيرة نحو الواقعية، تتجلى في استخدام اللغة السهلة التي تقرب من مستوى اللغة اليومية، كما تتجلى في تناوله لقضايا إنسانية محضة، بعيدة عن القضايا الميتافيزيقية وعلاقة البشر بالقدر كما هو الأمر عند «سوفوكليس» و«إسخيلوس». فقد اختار «يوريبيدس» عاطفة الحب لتكون محوراً لمسرحياته، وبرع في تحليل نفسية شخصياته الإنسانية، وخاصة شخصية المرأة، و«بهذا صار قريباً إلى قلوب الأوروبيين أكثر من سواه» حسب ما يرى الدكتور عمر الدسوقي[٩]، ولهذا أيضاً شن عليه «أريستوفان» حملة شعواء في مسرحيته «الضفادع» وعده خارجاً على أوضاع الشعر وتقاليده[١٠].

وتعدّ كوميديات أريستوفان أيضاً من الآثار الأدبية القديمة التي نجد فيها أصول الواقعية واضحة للغاية، ليس لما لفن الكوميديا من صلة وثيقة بالواقع فحسب ولكن للمواضيع وللطريقة الانتقادية الساخرة التي كان أريستوفان يتناول بها مواضيع وأشخاص المجتمع اليوناني آنذاك.

وفي الأدب الروماني نرى ملامح الواقعية تبدو خاصة عند الكاتب الكوميدي «بلوتس» الذي ترك لنا مسرحيات قليلة، لعل أهمها «جرة الذهب» التي انتقد فيها صفة مذمومة عند بعض الناس، وهي صفة البخل، وذلك بأسلوب واقعي أخاذ، حتى أن الدكتور محمد الصادق عفيفي يعتقد أن «موليير» تأثر بهذه المسرحية حين كتب مسرحيته الشهيرة «البخيل»[١١].

ويرى بعض الدارسين أن هناك بذوراً واقعية جمة في أدب العصور

الوسطى، ويولون أهمية كبرى لفوارق الأسلوب والأنواع الأدبية، وميلاد الأسلوب المتوسط الذي يختلف عن أسلوب التراجيديا اليونانية الفخم(١٢).

والحقيقة أن هذه البذور الواقعية لم تكن في فن المسرح، وإنما كانت في فن القصص إلى حد ما. فالمسرح لم يكن يتخذ مواضيعه من الحياة في القرون الوسطى، بل كان يتخذها من القصص الديني الذي ورد في الأناجيل وحتى الكوميديا ـ كما يؤكد الدكتور مندور ـ فإنها كانت تستهدف الإضحاك فحسب، وليس نقد الأوضاع الاجتماعية(١٣).

أما فن القصص في ذلك العصر فإنه يحتوي ـ إلى حد ما ـ على عناصر واقعية رغم ما يبدو لنا لأول وهلة من بعده الشديد عن الواقع وتصويره. فحين نفك رموز «الكوميديا الإلهية»(١٤) للشاعر الإيطالي «دانتي» نرى لوحة رائعة لتصور العصور الوسطى للحياة والثواب والعقاب وسائر المعتقدات، بالإضافة إلى ذلك النقد المر لبعض مظاهر المجتمع، كمهاجمة «كنيسة روما وفضح نفاق الرهبان وجشعهم ووضع أحد الباباوات في الجحيم، واختيار الفردوس مقراً لواحد من تلامذة ابن رشد، كان قد دفع حياته ضحية تعنت الكنيسة»(*).

وإذا كانت التراجيديا الكلاسيكية في القرن السابع عشر لم تعكس لنا مظاهر واقعية من الحياة، بسبب التزامها بمحاكاة الآداب الإغريقية والرومانية القديمة وعزوفها عن محاكاة الواقع، وبسبب مغالاتها في التقيد بتلك القوانين الصارمة(١٥) التي وضعها أرسطو لهذا الفن، وخاصة قانون الوحدات الثلاث: وحدة الموضوع، والزمان، والمكان. أقول: إذا كانت التراجيديا الكلاسيكية كذلك، فإن الكوميديا على العكس من ذلك كانت غير بعيدة عن الواقع وأخلاق الناس يومذاك. ويكفي أن نذكر الكاتب المسرحي الفذ «موليير» الذي خلف لنا مسرحيات عدة(١٦) ينتقد فيها مظاهر سيئة من أخلاق المجتمع الفرنسي، كما فعل في «البخيل»، حيث انتقد الطبقة البورجوازية الناشئة المتكالبة على جمع المال والحرص عليه أكثر من الحرص على الأبناء والعلاقات الإنسانية الحميمة، وكما فعل أيضاً في «طرطوف»، حيث انتقد رجال الدين

المنافقين الذين لا يتورعون عن ارتكاب أشنع المعاصي، ويتظاهرون بالتقوى واتباع تعاليم الديانة المسيحية.. ثم إن «موليير» خرج على تقاليد المسرح الكلاسيكي الذي كان يعتني باللغة والأسلوب عناية فائقة، فكتب بعض المسرحيات نثراً خلافاً للمسرح الكلاسيكي الذي كان فناً شعرياً خالصاً.

ثم جاء «فولتير» فدفع عجلة الواقعية إلى الأمام دفعة قوية هو الآخر، وخاصة في قصته «كانديد»[١٧] التي يسخر فيها سخرية لاذعة من مبدأ التفاؤل المطلق الذي كان سائداً آنذاك في بعض الأوساط الثقافية، وخاصة في ألمانيا.

وحتى شكسبير الذي عاش في عصر النهضة في القرن السادس عشر، والذي يعتبر عادة ممهداً للرومانتيكيين ومنبعاً ثراً لهم[١٨]، نجد في مسرحياته هو الآخر كثيراً من العناصر الواقعية؛ ففي «هملت»[١٩] نرى شكسبير يقترب من الواقع تماماً حين يعرض مضحكاً مهرجاً وسط مشهد من أعتى المشاهد التراجيدية، وهو المشهد الذي يظهر فيه الأمير «هملت» في المقبرة حائراً متأملاً أسرار الحياة المؤلمة الغامضة، وذلك لأن الحياة الواقعية ليست ملهاة خالصة ولا مأساة محضة، بل تقوم على المؤلم والمضحك معاً.

وفي «روميو وجولييت»[٢٠] تتمثل واقعية «شكسبير» في كشفه القناع عن ذلك الواقع الاجتماعي العنيف المتصلب الذي تتخاصم أسره ويرث أبناؤه الأحقاد والإحن عن أجدادهم؛ فالحب السامي الذي ينشأ بين «روميو» و«جولييت» يدمر حياتهما بسبب انتمائهما إلى أسرتين متعاديتين منذ القديم، لا يرى الواحد من الأسرة الثاني من الأسرة الأخرى حتى تشتعل بينهما نار البغضاء والاشمئزاز[٢١].

و«فيكتور هيجو» الذي يُعد زعيماً للرومانسيين وواضع أسس مذهبهم وقوانينه[٢٢] ما كنا نبحث كثيراً كي نجد ملامح واقعية في بعض قصصه، وخاصة في روايته الذائعة الصيت «البؤساء»؛ إذ أن تصوير المجتمع القاسي الذي لا يرحم فيه الفقراء والبؤساء من أمثال المسكينة «فانتين»، وسيء الحظ «جان

فالجان»، والبنت البائسة «كوزيت» التي لعبت بها المحن وصروف الدهر، وألقتها في يد أسرة «تيناردييه» القاسية الفاقدة الإنسانية والشفقة، التي اتخذتها وسيلة لإيلام أمها المريضة الوحيدة وابتزاز دريهماتها، كما اتخذتها خادماً تقوم بالأعمال الشاقة، وتتلقى الضرب المبرح[٢٣]، وتصوير «كومونة باريس» ونضال الجمهوريين[٢٤].. كل ذلك يمت إلى الواقعية بصلة قوية، حتى أن الشاعر الفرنسي «لويس أراغون» ألف كتاباً بعنوان «هيجو شاعر واقعي»[٢٥].

وهكذا، فإننا نجد بذور الواقعية عند كثير من الأدباء الذين يعدون ـ في عرف النقاد عادة ـ بعيدين كل البعد عن الواقعية.

ومهما يكن من أمر، فإن أخشى ما نخشاه أن يفهم من عرضنا لبذور الواقعية على هذا النحو أننا ندين بمذهب «روجي جارودي» الذي ألمحنا إليه آنفاً.. إننا لا نريد أن نجعل الواقعية بلا حدود أو «بلا ضفاف» فندخل كل الآثار الأدبية أو أغلبها في إطار هذا التيار الذي لم تتبلور مبادئه وميزاته لتكون نسقاً عاماً إلا في العصور الحديثة. إن ما عرضناه إلى حد الآن هو ما يمكن تسميته بالإرهاصات الواقعية التي تستقى من آثار الأدباء، ابتداء من عصر اليونانيين حتى مطلع القرن التاسع عشر، وهو القرن الذي تم فيه التبشير بالواقعية وقدمت فيه نماذجها الأساسية.

ويذكر الناقد الفرنسي «فان تيجم» أن معنى لفظة «الواقعية» بوصفها مصطلحاً أدبياً لم تتحدد إلا من خلال الخصومة الحادة التي نشبت بين «شامفلوري» وبعض نقاد الفنون التشكيلية[٢٦]. وذلك حين نشر «شامفلوري» مجموعة من مقالات أدبية أطلق عليها اسم «الواقعية»، ثم أصدر بمساعدة أحد أصدقائه مجلة أطلق عليها الاسم نفسه عام ١٨٤٣.

الهوامش:

(١) الشمعة، خلدون: مدخل إلى مصطلح الواقعية. الموقف الأدبي. عدد أول أيار. دمشق ١٩٧٨، ص ١١.

(٢) النويهي، محمد: الواقعية لا تعني التشاؤم. الآداب عدد يناير. بيروت ٧١. ص ٧٩ - ٨٠.

(٣) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر. القاهرة. ص ٨٢.

(٤) جارودي، روجي: واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون. جار الكتاب العربي. القاهرة.

(٥) كيتل، أرنولد: مدخل إلى الرواية الإنجليزية. ترجمة هاني الراهب. مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ٧٧ ص ٣٥ وما بعدها.

(٦) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٨٣.

(٧) مندور محمد: في الأدب والنقد. دار نهضة مصر. ط ٥. القاهرة ٤٩. ص ١٣١.

(٨) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٨. ص ٢٧٥ - ٢٧٧.

(٩) الدسوقي، عمر: المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها). دار الفكر العربي - القاهرى ١٩٧٠. ط ٥. ص ٩٠.

(١٠) أريستوفان: الضفادع. ترجمة أمين سلامة. دار الفكر العربي. القاهرة ٦٦. ص ٨٤ - ١١٩.

(١١) عفيفي، محمد الصادق: نموذجد البخيل، دار الفكر ط ٢. القاهرة ٧١. ص ٨٥ - ٨٩.

(١٢) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٢٧٩.

(١٣) مندور، محمد: في الأدب والنقد. ص ١٤٨ - ١٤٩.

(١٤) أليجري، دانتي: الكوميديا الإلهية، ترجمة حسن عثمان. دار المعارف بمصر ١٩٦٤.

(١٥) الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي (تطوره ونشأة مذاهبه) - دمشق ١٩٧٢. ص ٦٧.

(*) يحسن أن نذكر هنا محاكمة الشاعر الفرنسي «كورني» واتهامه بالخروج على قواعد أرسطو في مسرحية «السيد» (انظر «الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما» للدكتور مندور. دار نهضة مصر. القاهرة. ص ٢٥).

(١٦) Moliere: Oeuvres Complets. Garnier. Flammarion, Paris 1965 T 1,2

(١٧) فولتير: كانديد (أو التفاؤل) ترجمة عادل رعيتر. دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٥٥.

(١٨) مندور، محمد: مقدمة شاترتون لألفريد دي فيني. ترجمة حسن نديم الشركة التعاونية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي). القاهرة. القاهرة ص ١٢ - ١٣.

(١٩) شكسبير، وليم: هملت. ترجمة خليل مطران. دار المعارف بمصر. ط ٥. القاهرة ٧١. ص ١١٧ - ١٢١.

(٢٠) شكسبير، وليم: روميو وجولييت. ترجمة رياض عبود. دار مارون عبود ط ١. ١٩٧٩.

(٢١) شكسبير، وليم: روميو وجولييت. ص ٩ وما بعدها.

(٢٢) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٧٧ - ٧٨.

(٢٣) هيجو، فكتور: البؤساء. ترجمة مجموعة من الأساتذة. المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. ط ١١. بيروت ٦٦. ص ٧٣ - ٨٨.

(٢٤) هيجو، فكتور: البؤساء. ص ٣٠٧ - ٣٥٥.

(٢٥) هذا الكتاب لم أستطع قراءته للأسف، وإنما وصف لي مضمونه.

(٢٦) فان تيجم، فيليب: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. ص ٣. بيروت ٧٥ ص ٢٤٠ - ٢٤١.

الفصل الثاني

عوامل نشأة الواقعية

يجب أن نشير بادىء ذي بدء إلى أن المذاهب أو التيارات الأدبية لا يمكن أن تخلق من العدم على الإطلاق، فلا بد من أرضية وجو ملائم لنشأة تيار أدبي ما. وإنه لمن السذاجة الاعتقاد بأن الكتاب أو النقاد يستطيعون أن يضعوا قواعد وأسس مذهب أدبي ما دون مراعاة لملابسات الحياة ولظروف العصر الفكرية والنفسية والاجتماعية والتاريخية.. وعلى سبيل المثال فإننا لا تنستطيع أن نتصور نشأة المذهب الرومانتيكي في معزل عن ذلك التيار الفلسفي الذي يمثله «جان جاك روسو» بثورته على جميع القيود والأغلال التي تكبل عواطف الإنسان وتكبح جماح شعوره وإحساسه الطبيعي الفطري[1]، وعن تلك الثورة الفرنسية، وعن تلك الهزيمة التي مني بها «نابليون بونابارت»، وما ولدته في نفوس الشباب من يأس ومرارة وتمرد وبرم بالحياة آنذاك. ذلك أن شباب الجيل كانوا يعقدون آمالاً عريضة على قائدهم «العظيم»، ولكن آمالهم تخيب فجأة، ويتحطم طموحهم، ولم يجدوا مندوحة عن اجترار الألم على نحو جعل بعض النقاد يعتبرونه «مرض العصر»[2].

هذا بالإضافة إلى دور العوامل الاقتصادية والأدبية وغيرها، مما يؤلف المناخ الضروري لظهور الرومانتيكية[3].

وإذا كانت الكلاسيكية في القرن السابع عشر تستوحي الآداب القديمة وتتميز بالنزعة الإنسانية العامة فتعرض الشخصيات التي لا تستقطب سلوك الناس الاجتماعي والأخلاقي في ذلك القرن، مما يوهم بأن النقاد والشعراء هم الذين قصدوا إلى خلقها[4]، فإن هناك في الحقيقة تربة خاصة ومناخاً معيناً

ترعرعت فيه بذور هذا التيار ونمت، وكان هذا المناخ عقلياً متعصباً لآراء أرسطو وممثلاً لما يسمى «بروح العصر»(*).

ونأتي إلى عوامل نشأة الواقعية فنحصرها فيما يلي:

أ) تطور النزعة النقدية في مجالات العلوم الطبيعية والاجتماعية والتاريخية، وازدهار الفلسفة الوضعية والمادية، ثم الوجودية. وكل هذا يعد رداً للفعل على الفلسفة المثالية التي كان يمثلها كثير من الفلاسفة من أمثال ديدرو، وكانت، وفختة، وهيجل، كما يعد موجهاً قوياً نحو الواقعية واقتراب الفن من المجتمع أكثر من ذي قبل.

ويمثل النزعة الاجتماعية «سان سيمون»(*) الذي تدور آراؤه حول صلات الإنسان بالآخرين ثم بالطبيعة والعالم المحيط به، وهو يدعو إلى التضامن بين أفراد المجتمع والقضاء على الأنانية والأثرة الفردية، وتنظيم المجتمع تنظيماً يقوم على أساس المشاركة في الإنتاج بدلاً من الاستغلال والتنافس الاقتصادي، إلا أن «سان سيمون» لا يلغي الملكية كما سنرى عند الماديين(٦).

١ ـ أما الفلسفة الوضعية فمن أبرز أعلامها «أوغست كومت» (١٧٩٨ - ١٨٥٧)، و«هربرت سبنسر»، و«جون ستيورات مل» (١٨٠٦ - ١٨٧٣)، وفكرتها الرئيسية أن المعرفة التي يجب أن يهتم بها هي معرفة الحقيقة المثمرة التي يستفاد منها في الحياة الواقعية، ولهذا فإن أقطاب هذه الفلسفة لم يتوانوا عن مهاجمة الفلسفة الميتافيزيقية واعتبروها عبثاً صبيانياً(٧). ويرون أن السبيل إلى المعرفة اليقينية التي لا يتسرب إليها الشك هي تلك التي يتوصل إليها عن طريق التجربة العلمية.

وكان للفلسفة الوضعية أثر كبير في اتجاه بعض النقاد والأدباء إلى الواقعية اتجاهاً مبالغاً فيه، فقد تأثر «سانت بيف» (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) بهذه الفلسفة فدعا إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث دقيقة لكل العلاقات والصلات التي تربطهم بآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وبيئاتهم وعصورهم، وأصدقائهم ومعارفهم، كما اهتم بدراسة نفسياتهم وأمزجتهم وخصائصهم

العقلية، وتكويناتهم الجسمية، وذكرياتهم وما إلى ذلك.. إن «سانت بيف» يرى أن الأدباء كالنباتات والحيوانات، يشكلون فصائل متنوعة يجب أن يعتنى بالسمات ا لمشتركة بينهم. وباختصار فإن «سانت بيف» يطبق منهج العلوم الطبيعية على الأدباء(٨).

وتأثر بالفلسفة الوضعية ناقد آخر هو «هيبوليت تين» (١٨٢٨ - ١٨٩٣) الذي ارتأى أن الأدب هو نتاج مؤثرات أو عوامل اضطرارية حتمية. وهذه المؤثرات أو العوامل هي العرق، والزمان، والمكان.

ويقصد «تين» بالعرق تلك الصفات أو المقومات النفسية والروحية والعقلية التي ورثها الأديب عن شعبه، أما الزمان فيقصد به كل ما يحيط بالإنسان من أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية، وأما المكان فهو البيئة الجغرافية والطبيعية المحيطة بالفرد، من سهول، وجبال، ووديان، وصحارى، ومناخات.

تلك هي العوامل التي تخلق الأديب، والتي تمكننا - في نظر «تين» - ليس من فهم الآداب في العصور القديمة فحسب، ولكنها تمكننا أيضاً من أن تتنبأ بما سوف تكون عليه الآداب في المستقبل. وقد طبق «تين» منهجه العلمي هذا على كثير من الظواهر الأدبية، وخاصة في الأدب الإنجليزي، كما طبقها على «لافونتين» وغيره(٩).

ويبدو أن «تين» قد تأثر بالدراسات الأنثروبولوجية واللغوية خاصة، أثناء القرن التاسع عشر؛ إذ كانت هذه الدراسات متداخلة وغير منفصلة؛ فاللغات الهندية والفارسية، واليونانية القديمة والحديثة، واللغات الجرمانية، والإيطالية، والسلافية - مثلاً - كلها تنضوي تحت لواء فصيلة واحدة تسمى فصيلة اللغات «الهندية - الأوروبية»، وكذلك الأمر بالنسبة إلى فصيلة اللغات «الحامية - السامية» التي تستقطب عدداً من اللغات(١٠). ويرى الدارسون الأنثروبولوجيون أن الفصيلة الأولى تعد لغة جنس أو عرق واحد هو العرق الآري.

وهكذا يتضح لنا كيف خطا «تين» بالنقد الأدبي خطوة تجعله علماً

موضوعياً مثل العلوم الطبيعية؛ فالناقد أصبح «يعاين ويشرّح.. يفعل مثل عالم النبات الذي يدرس بنفس الاهتمام شجرة البرتقال وشجرة الصنوبر، وكذلك شجرة الغار وشجرة البتولة: إن هذا العلم هو نفسه نوع من علم النبات التطبيقي لا على النبات، ولكن على المؤلفات الإنسانية»[١١].

وفي مجال الحديث على أثر الفلسفة الوضعية في الأدب وتقريبه من الواقع الموضوعي يجب أن نشير إلى «إميل زولا» الذي دعا في مذهبه الطبيعي إلى التجربة في القصة والرواية والمسرحية، ورأى أن ا لكاتب يجب أن يدرس المجتمع دراسة دقيقة موضوعية، وأن يسلك مسلك العلماء في مخابرهم والأطباء في تجاربهم، على أن تكون دراسة الكاتب هذه متفقة مع النتائج والحقائق العلمية التي توصل العلم إلى اكتشافها والبرهنة على صحتها[١٢].

وقد تأثر زولا خاصة بمنهج علماء الحياة والأطباء، من أمثال «كلود برنار»[١٣] في كتابه «مقدمة في دراسة الطب التجريبي»[١٤].

ولا نريد الآن أن نفصل القول في مذهب زولا، وإنما نرجىء ذلك إلى الفقرات المقبلة.

٢ ـ أما الفلسفة المادية فقد كان لها أيضاً أثر كبير في انتشار الواقعية. وتقوم هذه الفلسفة التي أسسها «ماركس» و«أنجلز» ثم طورها «لينين» فيما بعد، على ما يلي:

I ـ الاعتقاد بأن هناك بنية دنيا وبنية عليا في الحياة الاجتماعية. والبنية الدنيا أو التحتية هي المادة بكل مظاهرها الاقتصادية والإنتاجية، أما البنية العليا أو الفوقية فهي كل ما يمثل الفكر والثقافة والتاريخ والقانون والنظم السياسية والفنون وما إلى ذلك..

وتعد البنية الدنيا في الفلسفة المادية القاعدة الواقعية التي تقوم على أساسها البنية العليا، وتتأثر بها، وتتشكل وفقاً لقوانينها. وعلى سبيل المثال فإن الفلاسفة الماديين يقيسون النظرة إلى الأخلاق بمعيار مادي بحت، ما دام الفكر غير مستقل عن البنية الدنيا، فالأخلاق تفسر عندهم بالظروف الاقتصادية

والإنتاجية التي يعيش في ظلها المجتمع، وبالتالي فإنه لا وجود لتلك الأخلاق الثابتة المثالية التي طالما تحدث عنها الفلاسفة المثاليون. وكذلك الأمر بالنسبة إلى التاريخ الذي يفسر تفسيراً مادياً[١٥].

وهكذا فإننا نلاحظ أن الماديين يقلبون جدلية «هيجل» رأساً على عقب ويعارضون رأيه في القيم والأفكار الأزلية الخالصة التي تسبق المادة بمفهومها الطبيعي والاقتصادي[١٦].

II ـ تتضارب المصالح المادية الاقتصادية والاجتماعية وتثير ما يسمى في الفلسفة الماركسية «بصراع الطبقات»، وليس تاريخ كل مجتمع منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا «سوى تاريخ نضال بين الطبقات، فالحر والعبد، والنبيل والعامي، والسيد الإقطاعي والقن، ورئيس الحرفة والصانع، أي باختصار: المضطهِدون والمضطهَدون، كانوا في تعارض دائم، يخوضون غمار حرب مستمرة، «حرب انتهت في كل مرة إما بانقلاب ثوري يشمل المجتمع بأسره، وإما بدمار الطبقتين المتصارعتين معاً»[١٧].

وفي رأي الماديين فإن سيطرة طبقة ما ـ مثل الطبقة الإقطاعية ـ أو البورجوازية، أو البروليتاريا العالمية ـ يعني سيطرة مبادئها الأيديولوجية ومذاهبها الفكرية والثقافية والسياسية، أو بتعبير آخر فإن لكل طبقة بنيتها الفوقية التي تلائمها، ومن هنا فإن لكل طبقة فنها وأدبها الخاصين بها[١٨].

ويسلم ماركس بأن البنية العليا، بعد أن تتكون نتيجة البنية الدنيا، يمكن أن تصبح في مستوى قوة المادة فتؤثر هي بدورها في النظم الاجتماعية والحياة العامة ودعم قيم معينة أو العمل على إزاحتها، وبتعبير ماركس نفسه فإن «القوة المادية لا تقلبها إلا قوة مادية، ولكن النظرية تصبح بدورها قوة مادية منذ أن تتغلغل بين الجماهير»[١٩]. وهذا مما يدل على أهمية الفكرة النظرية في صراع الطبقات.

وقد كان للفلسفة المادية أثر كبير في النقد الأدبي بصفة عامة وفي النقد «الاعتقادي»[**] بصفة خاصة؛ إذ أن فريقاً من النقاد ـ بعد اطلاعهم على أفكار

«ماركس» و«ماوتسي تونغ» و«لينين» وغيرهم من أبواق الفلسفة المادية ـ أصبحوا يفسرون الأعمال الأدبية تفسيراً يعتمد على نوعية العلاقات الاقتصادية المادية في العصر الذي أنتجت فيه، بغض النظر عن حياة الكاتب السيكولوجية وسيرته وعلاقاته الفردية، رغم ما لهذه النواحي من أهمية كبرى في فهم النصوص الأدبية وتقويمها تقويماً سليماً[٢٠]. ويكفي أن نذكر على سبيل المثال «جورج لوكاتش» الذي لا يهمه في الأدب سوى تأكيد «النظرة إلى العالم، أو العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب»[٢١]. كما أن جل هؤلاء النقاد المتأثرين بالفلسفة المادية أصبحوا يميلون إلى الاهتمام بمضمون الآثار الأدبية ويهملون النظر في أشكالها الفنية[٢٢] متناسين أن الدراسة الأدبية المستقيمة هي تلك التي تقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها.

وقد بالغ هؤلاء النقاد مبالغة كبيرة في تأكيد التلازم بين الفنون والآداب وبين العلاقات الاجتماعية المادية أو البنية التحتية، فراحوا يفسرون النصوص الأدبية على مر العصور بعوامل مادية اقتصادية، كما فعلوا بنصوص شكسبير[٢٣].

ويجب أن نشير إلى أن ماركس نفسه لم يكن مبالغاً في تطبيق النظرية المادية على الأدب والفن والأفكار تطبيقاً آلياً، فإننا نراه يفند، في عدد من المناسبات ذلك الرأي الذي يربط تطور الإنتاج الفني والأدبي بتطور الإنتاج المادي أو الاقتصادي ربطاً آلياً حتمياً، ويؤكد أن بعض فترات ازدهار الفن «لا توجد بينها علاقة، بأي حال، وبين التطور العام للمجتمع، ولا توجد بينها علاقة، بالتبعية، وبين القاعدة المادية، أو هيكل نظام المجتمع في شكل من أشكاله»[٢٤].

ولم يقتصر الأمر عند تفسير الآثار الأدبية فحسب، بل إنه تعدى إلى توجيه الأدباء والفنانين. وهذا التوجيه يقوم على اعتبار الأدب عاكساً للمجتمع ومشكلاته وقضاياه بشكل موضوعي؛ فالعمل الأدبي الممتاز هو ذلك العمل

الملتزم الذي يصور العصر أو الواقع المعيش، كما أنه ذلك العمل الذي يتخذ سلاحاً ليستغل في الدفاع عن المذهب الشيوعي. أما الفن والأدب الذي يخرج عن هذا الخط ولا يتمشى مع ذلك المذهب فإنه يعد خاطئاً ومرفوضاً!.

وتوجيه الأدب والفن يتم في المعسكر الشيوعي على يد منظري الفلسفة المادية من جهة، وعلى يد نقاد الأدب والكتاب اليساريين من جهة ثانية. أما عن المنظرين فقد وقفنا على بعض آراء ماركس، ولا بأس أن نضيف شذرات من آراء كل من «ماوتسي تونغ» و«لينين».

يؤكد «ماوتسي تونغ» في كثير من المناسبات أن غرض الثقافة بصفة عامة في الصين يجب أن يكون محصوراً في القضاء على الأمية، وتعميم التعليم، وجعل الفن والأدب في خدمة الجماهير(٢٥)، وصهرهما «في الآلة الثورية بكاملها على اعتبارهما جزءاً مركباً منهما، بحيث يعملان كسلاحين جبارين من أجل توحيد الشعب وتثقفيه، ومن أجل مهاجمة العدو وتدميره»(٢٦).

وينحو «لينين» هو الآخر بالفن والأدب هذا النحو، فيذهب إلى أن ـ الأدب لا بد أن يصبح أدباً حزبياً محارباً للعادات والتقاليد البورجوازية والفردية الأدبية، وينادي: «فليسقط الأدباء اللا حزبيون، فليسقط الأدباء «الفوق الناس».. إن على الأدب أن يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة.. على الأدب أن يصبح جزءاً لا يتجزأ من عمل الحزب الاشتراكي الديمقراطي الموحد والمنظم والمخطط»(٢٧). وحتى الشعر فإنه لم يستثن من هذه الأحكام، بل إن «لينين» وأتباعه أخذوا يحاصرون كل شاعر لا يجعل فنه في خدمة الحزب ومبادئه، ويحاولون أن يمنعوا أشعاره من التداول والنشر حسب ما يتضح من خلال مذكرات «لينين» حول إحدى قصائد «ماياكوفسكي»(٢٨).

هذا فيما يتعلق بالمنظرين، أما النقاد والكتاب فإنهم أخذوا يعتنون بآراء قادة الحزب ويفسرونها ويناقشونها ويطبقونها في ميدان الفن والأدب، فحين انشغلت الدولة السوفييتية بحركة التصنيع سنة ١٩٢٩، وطفقت تهتم «بمشروع السنوات الخمس» اضطر الأدباء والفنانون أن يزوروا المنشآت

الاقتصادية والمرافق الصناعية كي يصفوها، و«كان الأمر الرسمي لهؤلاء الكتاب جميعاً أن يمجدوا مشروع السنوات الخمس في أشعارهم وأدبهم»[٢٩]!.

ولعل بعض النقاد قد شنوا حملة شعواء على المدرسة الشكلية الروسية وعدوا أتباعها متمردين على القانون، فنصبوا «محاكم التفتيش الأدبية التي أخذت تستقصي ملامح البورجوازية لدى الكتاب»[٣٠]، بطريقة في غاية التعصب. والغريب في الأمر أن غوركي نفسه ـ الذي يعد ذا فضل كبير في وضع أسس الواقعية الاشتراكية ـ لم يسلم من رذاذ هذا التعصب[٣١].

وبعد، فإن كل هذا يدل على مدى أثر الفلسفة المادية في توجيه الأدب، نحو الواقعية، ويكفي أن نذكر أن مذهباً كاملاً من مذاهب الواقعية، وهو مذهب «الواقعية الاشتراكية» ـ تمخض عن مبادىء هذه الفلسفة.

٣ ـ وأما الفلسفة الوجودية فإننا لا نستطيع أن ننكر أثرها هي الأخرى في توجيه النقد والأدب نحو الواقعية، وفي نفس الوقت فإننا نتحدث عن أثرها بتحفظ كبير، وذلك لأن بعض أفكار هذه الفلسفة لا يتماشى مع المذاهب الواقعية.

يرى بعض النقاد ـ من أمثال الأستاذ مفيد الشوباشي ـ أن الوجودية كالرومانتيكية والرمزية والسوريالية ـ خلقت أدباً بعيداً كل البعد عن الواقع، بل إنهم يذهبون إلى أنها أنتجت أدباً خادعاً[٣٢]، أما البعض الآخر فخلافاً لذلك يرون أن هذه الفلسفة أسهمت إلى حد ما في تثبيت الواقعية وشيوعها، كما نجد عند الدكتور «محمد غنيمي هلال» على سبيل المثال[٣٣].

يقر الوجوديون بمبدأ سلطان المادة على الفكر إلى حد ما، ولكنهم يختلفون عن الماركسيين في الأساس الفلسفي لذلك المبدأ اختلافاً جوهرياً. فالوجوديون ينطلقون من الذات ويعطون القيمة كلها للإنسان الموجود، ولا يؤمنون بفكرة الماديين الذين يعتبرون الإنسان انعكاساً للمادة، بالرغم من تأثره بها.

ويعارض الوجوديون النزعة المثالية معارضة شديدة؛ إذ أنهم يرفضون القول

بأولية الماهية على الوجود، ويؤكدون أنَّ الوجود يسبق الماهية. فالإنسان عندهم يختلف عن الكائنات أو الأشياء الأخرى التي تتحدد ماهيتها قبل وجودها. إننا إذا تأملنا شيئاً ـ كالطاولة أو البيت أو السكين على سبيل المثال ـ ألفينا الصورة الذهنية لهذه الأشياء هي التي يستضيء بها الإنسان حين يريد أن يصنعها، ولن يستطيع أن ينجزها من غير هذه الصورة المسبقة. وتسمى هذه الصورة المسبقة «بالجوهر» أو «الماهية». وجوهر الطاولة أو البيت أو السكين هو مجموع الكيفيات التي تحدد بها وتدرك من خلالها، «كالطول، والعرض، والعمق، والشكل، واللون، والفائدة»[٣٤] وما إلى ذلك.

وعند المثاليين يختلف الأمر، فالإنسان في نظرهم يشبه الشيء المصنوع، فالإله، أثناء عملية الخلق، يتصور الإنسان أولاً ويضع له تصميماً هندسياً ذهنياً، أو مشروعاً مجرداً، ثم يحقق ذلك التصميم أو المشروع عملياً، وبهذا يطابق الإنسان صورة مسبقة له، أو جوهراً سابقاً على وجوده[٣٥].

إن الإنسان عند الوجوديين ـ وخاصة جان بول سارتر الذي بلور المذهب الوجودي في العصر الحديث، ونمى بذوره التي تعود إلى الكاتب الدانمركي «كيركجارد» والفيلسوفين الألمانيين «هيدجر»، و«كارل ياسيرز»[٣٦] ـ ليس مثل الأشياء تتكون ماهيته في ذهن الخالق أولاً ثم يوجد في الحياة بعد ذلك.. إن الإنسان عند الوجوديين كائن لا ماهية له.. إنه هو الذي يخلق ماهيته بنفسه، يخلق خيره وشره، وفضيلته ورذيلته وسائر صفاته الإنسانية، وذلك عن طريق إدراكه لذاته إدراكاً يستلزم الصيرورة المستمرة الدائمة، وهو بإدراكه يختلف تماماً بصيرورته هذه عن صيرورة الكائنات الأخرى، فصيرورة الحيوان حتمية قبلية لا دخل فيها للإدراك؛ فـ«تحول الثلج إلى سائل بالذوبان، والحديد إلى سائل بصهره، لا يكفي لمنحهما صفة الوجود»[٣٧] ما دام تحولاً غير ناتج عن الصيرورة الواعية الإرادية.

ويرى الوجوديون أن الإنسان حر في صيرورته الاختيارية، بل إن الحرية هي قدره؛ إذ قذف به إلى هذا العالم ليكون حراً في أفعاله ومواقفه وتشكيل

ماهيته، وبالتالي فهو محكوم عليه ـ على حد تعبير سارتر ـ أن يكون حراً[٣٨].

وفكرة الحرية عند الوجوديين أساسية في مذهبهم، وتستلزم المسؤولية الكاملة بالطبع، فالإنسان مسؤول عن نتائج ما يختاره، ليس مسؤولاً عن نفسه فحسب، ولكنه مسؤول عن الآخرين في الوقت نفسه[٣٩]؛ لأنه حين يختار لذاته يختار أيضاً لبقية الناس، ما دام يوهم الناس باختياره أن ما يفعله هو الخير بعينه فيقتدون به، وبتعبير سارتر نفسه فإن ما يختاره الفرد هو خير له، و«لا خير إذا لم يكن خيراً لجميع الناس»[٤٠].

وإذا كان الإنسان حراً ومسؤولاً، فحري به ألا يندم إطلاقاً وألا يستمع إلى تبكيت الضمير حين يتخذ موقفاً ما أو يقوم بعمل ما، شريطة أن يكون مقتنعاً اقتناعاً عقلياً وألا يكون مدفوعاً بعوامل اجتماعية خارجية أو اقتصادية أو غيرها من العوامل التي تحاول أن تمارس ضغطها على الإنسان وحريته.

وفي مسرحية «الذباب» لسارتر نجد تمثيلاً موفقا إلى حد بعيد في تجسيد هذه الفكرة الأخيرة، «فأوريست» يقتل أمه «كليتمنسترا» التي انتهزت فرصة غياب زوجها في حروب «طروادة»، ودبرت مكيدة لاغتياله بعد عودته، كي تتزوج من عشيقها «إيجيست».

ولما كان قتل الأم ـ مهما كان عدلاً ـ يعد جريمة كبرى ومساساً بشريعة الآلهة. واستخفافاً بها، فإن الإله الخرافي «جوبيتر» يسلط على «أوريست» «الإيرينيات» أو «القوريات»[***]، أو «الذباب» (عند سارتر) الذي يرمز إلى الندم، كي ينهشه ويعذبه ويجعله يكفر عن ذنبه الشنيع. إلا أننا نرى «أوريست» يرفض الندم بشدة وإصرار ويتحدى الإله «جوبيتر» ويسخر منه ومن ذبابه، لأنه لم يقتل أمه إلا عن اقتناع تام وحرية كاملة، فعلام يتقبل الندم إذن؟.

ولنستمع قليلاً إلى «أوريست» وهو يحاور الإله «جوبيتر» ويحذر أخته «إليكترا» من الوقوع في براثن الندم.

«جوبيتر : لا أطلب منك شيئاً، يا بنيتي.

إليكترا : لا شيء؟ أحقاً ما سمعت أيها الإله الصالح، أيها الإله المعبود؟.

جوبيتر : أو تقريباً لا شيء. أسهل ما يمكن أن تعطيني.. قليل من الندم..

أوريست : احذري، يا إليكترا: إن هذا اللا شيء سيجثم على روحك كالجبل»[٤١].

ويمضي «أوريست» في عناده وعدم قبوله الندم فيتهمه «جوبيتر» بالجبن، وحينئذ يصرخ «أوريست».

«إن أجبن القتلة من يشعر بالندم»[٤٢].

وهذا التحدي للإله «جوبيتر» يقودنا إلى طرح السؤال التالي:

ما موقف الوجوديين من الإله؟.

إن الوجوديين ـ باستثناء كل من «كارل ياسيرز»، و«جابرييل مارسيل»[٤٣] ـ يذهبون أحياناً ـ في استهزاء وافتراء ـ إلى أن الإله كان موجوداً ثم أدركه الهرم فمات، كما يرى «نيتشه»[٤٤]، وأحياناً أخرى يفترضون وجوده، ولكنهم يكابرون ويعلنون تمردهم عليه. وهم لا يكلفون أنفسهم مشقة البحث في وجوده أو عدم وجوده، ما دام ـ في نظرهم ـ «أن لا شيء يتغير، حتى في ظل الإيمان به»[٤٥]. فعلى الإنسان إذن أن يكتفي بذاته وأن يتخلى عن أطماعه وآماله في الإله الذي لم يفعل أي شيء من أجل سعادة البشر كما يزعمون.. على الإنسان أن يحل مشكلاته بنفسه وألا يعتمد على أحد.

ويذهب «ألبير كامي» ـ وهو من ا لوجوديين المتشائمين ـ إلى أن حياة الإنسان ووجوده عبث لا طائل من ورائه[٤٦]، وهو يرى أن على الإنسان أن يتقبل الحياة في صمت وكبرياء، وتمرد كما فعل «سيزيف» الذي قضت عليه الآلهة بعد موته ـ في الأساطير اليونانية ـ أن ينفق الدهر السرمدي دافعاً صخرة من حضيض جبل إلى قمته، وحين كان يبلغ بها قمة الجبل تعود فتتدحرج إلى الحضيض كي يدفعها إلى القمة من جديد، وهكذا دواليك، ومع كل هذا العمل الشاق الذي

لا جدوى من تأديته فإن «سيزيف» لا يتأفف ولا يصرخ ولا يتألم فيثير شماتة الآلهة، بل إنه يحافظ على كبريائه وتمرده وسخطه وتحديه لها[٤٧].

ويعتقد الوجوديون أن فلسفتهم ـ خلافاً لاتهامات الماركسيين واقعية ملتصقة بالحياة ومعبرة عنها، وليست مفروضة عليها كما هو الأمر بالنسبة إلى النظرية الماركسية التي أصبحت جامدة ـ في نظر الوجوديين ـ تريد أن تفسر كل شيء حسب قواعدها، وتريد أن تخضع البشر والأشياء لأفكارها المسبقة. وهي بموقفها هذا تهمل التجربة المرنة وتتعصب لمبادئها، (فراكوزي ـ على حد تعبير سارتر ـ يريد أن يشق نفقاً للمرور في بودابست، وكانت ا لفكرة شيئاً واقعاً في رأس «راكوزي»، لكن أرض بودابست إذا حرنت وتأبت على «راكوزي» لأنها لا تصلح لشق نفق المترو، فإن الخطأ لا يمكن أن يكون في رأس «راكوزي» ولكن في الأرض نفسها. إنها تكون رجعية ومعادية للثورة!»[٤٨]. إن الماركسية ـ في رأي الوجوديين ـ تمتص الإنسان وطبيعة الأشياء في الفكرة، أما الوجودية فإنها «تبحث عنه أينما كان، في عمله، وفي داره، وفي الشارع»[٤٩]، وهذا كله يعني أن الماركسية لم تعد تعيش مع التاريخ.

ومن خلال هذه الآراء التي يؤمن بها سارتر يمكن أن نلاحظ باختصار أن الفلسفة الوجودية منهج للتفكير والبحث والتفسير، وليست معارف وقوانين جامدة. وهذا يتفق مع مفهوم «برتراند راسل» الذي يرى أن الفلسفة هي التفكير في المسائل والقضايا التي لم يهتد الإنسان بعد إلى تحديد معرفته فيها تحديداً تاماً، وبالتالي فإن مهمة الفيلسوف ليست هي قلب الأنظمة القائمة أو تغيير العالم الواقعي، بل مهمته تنحصر قبل كل شيء في فهم هذا العالم[٥٠]. ومن هنا نستطيع أن ندرك قول سارتر بأن «الفلسفة شيء لا وجود له»[٥١].

وعلى الرغم من اختلاف الوجودية ـ دوماً نقصد فلسفة سارتر ـ عن الماركسية فإنهما يلتقيان في عدة نقاط، كرفض الأديان واعتبارها من قبل الأساطير الميتافيزيقية، والإقرار بسلطان المادة، ودعوة الإنسان إلى الاعتماد على نفسه، ومعاداة الفلسفة المثالية.

ويجدر بنا أن نعود مرة أخرى فنذكر بأن الوجودية لا تعني الفوضى والتفسخ والتحلل كما فهمت في بعض الأوساط خطأ «على نحو ما شوهد في مقاهي وكهوف سان جرمان بباريس»[٥٢]، كما أنها لا تعني العناية بالفرد ورغباته وتحقيق ذاته متغافلة عن المجتمع وأهدافه العامة كما فهمها بعض النقاد[٥٣]. بل على العكس من ذلك نجد هذه الفلسفة تدافع عن الفرد وتدعوه إلى نبذ المعتقدات والأفكار والترسبات الماضية وضغوط المجتمع، ولكنها في الوقت نفسه تدعو إلى الجدية وتحمل المسؤولية واتخاذ المواقف المشرفة من قضايا العصر، والمشاركة الواعية الفعالة بين الفرد وطبقته أو أمته أو مجتمعه، وبهذا تتحقق الغاية المشتركة بين الفرد والآخرين، ويصبح التمرد ثورة مشروعة لا تتنافى مع القيم الإنسانية[٥٤].

ومهما يكن من أمر، فإن الذي يهمنا هو أثر هذه الفلسفة في الأدب والنقد، وتوجيههما نحو الواقع. وهذا ما سنحاول توضيحه الآن بإيجاز.

يرى الوجوديون أن الأديب ـ ما دام حراً، ومسؤولاً، ومجبراً على اتخاذ مواقف من قضايا المجتمع والعصر بوصفه وجودياً ـ يجب أن يلتزم التزاماً أخلاقياً واجتماعياً أو وطنياً، وأن يتخذ له هدفاً أساسياً في فنه. أي أنهم وضعوا «القيمة الفنية والجمالية للأدب في المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة»[٥٥].

ويعارض الوجوديون الأدب السلبي الذي يتجاهل مشكلات المجتمع والآخرين الذين ينظرون إليه على أنه كاتب، «أي عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، فقد قلده الآخرون ـ أراد أو كره ـ وظيفة اجتماعية»[٥٦]. ويدعو الوجوديون الكتاب إلى الانطلاق دوماً من التربة المحلية والجو الاجتماعي والقومي الذي يعيش فيه، وليس معنى ذلك أنهم يدعونه إلى عدم التوجه من خلال أبناء قومه إلى كل الناس، بل يدعونه إلى عدم التوجه «إلى كل الناس إلا من خلالهم»[٥٧].

ويعفي الوجوديون الفنون التشكيلية، كالرسم، والنحت، من الالتزام، كما

يعفون أيضاً الموسيقى والشعر. وذلك باعتبار هذه الفنون التي تتخذ الألوان والأشكال والأنغام مادة لها، خالية من الفكر أو المعنى أو المدلول، لأن هذه الأمور لا ترسم أو توضع في لحن، خلافاً للنثر الذي تنحصر وظيفته في الإعراب عنها[٥٨].

وقد التزم الوجوديون ـ بوصفهم كتاباً ـ بهذه المبادىء النقدية المتصلة بفلسفتهم والمنسجمة معها في كتاباتهم، ولم يحيدوا عنها إلا قليلاً. فنحن نجد «سارتر» يكتب عن الاحتلال الألماني لفرنسا وبشاعته في ثلاثيته «دروب الحرية»[٥٩] ويكتب عن مجازر الفرنسيين واضطهادهم للشعب الجزائري في كتابه «عارنا في الجزائر»[٦٠]، كما نراه يكتب عن التمييز العنصري في أمريكا بطريقة غاية في الإقذاع وباندفاع واقعي يماثل «وحشية الهجاء وفظاظة الهجوم، في هزل مقذع قاتم»[٦١] على حد تعبير الدكتور لطفي فام، وذلك في مسرحية «المومس الفاضلة» التي ترفض في البداية أن تشهد زوراً ضد زنجيين اتهما باغتصابها حين كانت راكبة معهما في القطار، على الرغم من إغراءات أهل «توماس» ـ الشاب الأبيض الذي حلا له أن يقتل زنجياً ظلماً وعدواناً مدعياً أنه يدافع عنها ـ المالية وتهديداتهم، ولكنها تستسلم وتستجيب لرغبتهم حين يأخذ «فراد» ـ وهو من أهالي المجرم المدافعين عنه ـ يقنعها بمعتقدات الجنس الأمريكي الأبيض ومآثره، ويستثير شفقتها عليه[٦٢].

إن سارتر يكشف في هذه المسرحية عن إجرام المجتمع الأمريكي الذي فقد إنسانيته، والذي يكبت الحريات ويخنق العدل، وينظر إلى قيم حضارة هذا المجتمع بمنظاره الدقيق فيجدها «قائمة على لونين من الشهوة: شهوة الجنس.. وشهوة الدم»[٦٣] على حد تعبير الأستاذ أنور المعداوي.

وإذا كان سارتر قد اتخذ مواقف من قضايا إنسانية واجتماعية معاصرة، فإن «ألبير كامي» هو الآخر تعد غالبية مؤلفاته أصداء لعدة مشكلات واقعية محلية وعالمية. فقد جند قلمه في فترة الاحتلال الألماني ـ مثل سارتر ـ لتحرير ثلاث مقالات لجريدة «كومبا Combat» كل أسبوع، وهي الجريدة التي

كانت تصدر سراً لمناوأتها للاستعمار النازي وتأليبها عليه. كما أن «ألبير كامي» هو الآخر كتب عن الاستعمار الفرنسي في الجزائر وصور الفقر الذي كانت تعاني منه منطقة القبائل الكبرى وقتئذ[٦٤].

وقد أوجز «كامي» نفسه حياته الأدبية ونشاطه الفني في كلمته التي ألقاها في «ستوكهولم» ـ بمناسبة نيله جائزة نوبل عام ١٩٥٧ ـ بالعبارة التالية: «إنني لا أستطيع العيش بدون فني، إلا أنني لم أضع قط هذا الفن فوق كل اعتبار. فإذا كان الفن ضرورياً بالنسبة إليّ، فلأنه لا يفصلني عن أحد من الناس، ولأنه يسمح لي أن أحيا، كما أنا، في مستوى الجميع»[٦٥].

* * *

وهكذا نكون قد وقفنا على أثر كل من النزعة التجريبية العلمية، والاتجاهات الفكرية الفلسفية المتمثلة في الوضعية والمادية والوجودية، في توجيه الأدب وجهة واقعية.

ب) ظهور الصراع الطبقي في المجتمعات الأوروبية:

لقد رافقت الحركة الفكرية الفلسفية حركة اجتماعية كبيرة النشاط، كان لها هي الأخرى سلطانها الذي لفت أنظار الأدباء والكتاب إليه وفرض عليهم مسائله الواقعية. إذ تطور النظام البورجوازي تطوراً مدهشاً في القرن التاسع عشر، وأصبحت الطبقة العاملة، التي أنيط بها هذا التطور المزدهر، طبقاً مستغلة مهضومة الحقوق، ولم تحقق الثورة الفرنسية ما كان يعلقه عليها السواد الأعظم من أبناء الشعب من آمال؛ إذ نجد أن الطبقة البورجوازية التي أشعلت نار الثورة الكبرى لم تلبث أن تنكرت للطبقة البروليتارية التي كانت حليفتها، وخانتها خيانة فظيعة[٦٦] حين انقلبت إلى طبقة أرستوقراطية مستبدة ومسيطرة بالقوة المالية التي جنتها من الصناعة والتجارة. إن البورجوازية أخذت تصم آذانها عن المبادىء التي ناضلت من أجلها مثل صوت الحرية والإخاء والمساواة، وتستعبد العمال «عن طريق مفهوم الأجر»[٦٧].

وإذا كان المذهب الرومانتيكي في جوهره بمثابة الثورة الانفعالية على النظام

الرأسمالي وطبقة النبلاء، فإن الواقعية تعد بمثابة الثورة المتأنية النقادة والمحللة لتناقضات البورجوازية وجشعها كما تتجلى لنا في كتابات «بالزاك» وبعض كتابات «ديكنز».

جـ) الضيق بأحلام الرومانتيكيين الذين يتخذون الأدب وسيلة للتعبير عن مشاعرهم وخلجاتهم النفسية المحدودة بدلاً من التعبير عن قضايا المجتمع الإنسانية الواسعة، وهي القضايا الموضوعية التي تعد أسمى وأشمل من التغني بأحزان الفرد وأفراحه التي لا يلبث معينها أن ينضب، ويصبح المعتمد عليها في أدبه متصنعاً يغلب عليه طابع التكرار والتكلف أو «الطرطشة» الفارغة على حد تعبير الدكتور مندور[٦٨].

إن النزعة الرومانتيكية أعقبتها موجة من التمرد على العاطفية في الأدب والدعوة إلى الموضوعية والتشدد في إخفاء المشاعر الذاتية. وقد اتضحت معالم هذه الموجة المرتدة المعارضة عند «شامفلوري» الذي كان يروج للا شخصية في الرواية، ويرى «أن المثال الأعلى للروائي اللا شخصي هو أن يكون متقلباً بسيطاً، متغيراً متلوناً، ضحية وجلاداً معاً، قاضياً ومتهماً، يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي، وسيف الجندي، ومحراث الفلاح، وسذاجة الشعب، وحماقة البورجوازي الصغير»[٦٩]. ويرى «فلوبير» هو الآخر أن التعبير عن العواطف الذاتية أمر مذموم، ويهاجم غنائية «بايرون» بشدة، ويحتقر الكتاب الذين يعرضون انفعالاتهم في أعمالهم الأدبية، ويعتبرهم غير جديرين بلقب الفنان[٧٠].

والجدير بالإشارة أن هذه الموجة الموضوعية، إن صح التعبير، لم تجتح النثر بفنونه المختلفة فحسب، بل اجتاحت الشعر أيضاً، رغم اتصاله الوثيق بالنفس الفردية وما يعتلج فيها من أهواء ومشاعر. «فتيوفيل جوتييه» الذي يعد من أقطاب الاتجاه «البارناسي» طفق يدعو إلى تجريد الشعر من كل غاية، ويستنكر بعنف اتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عما في نفس الشاعر، ويرى أن الفن يجب أن يكون مستقلاً بذاته، لا يقصد به أية فائدة مهما كانت نوعيتها[٧١]، وأن أهم

ما يجب أن يسمو إليه الفن الشعري الرفيع هو الجمال في ذاته، أي خلق صور وأخيلة وإحساسات جميلة في حد ذاتها وموضوعية محايدة، ليست خاصة بشخصية الشاعر[٧٢].

وكذلك الأمر بالنسبة إلى كل من «بودلير» ـ في فترة من حياته ـ و«لوكونت دوليل» اللذين ذهبا إلى أن الشعر الجميل شكل منزه عن المضامين الأخلاقية والاجتماعية بعيد عن سويداء الشاعر وانفعالاته الذاتية[٧٣].

وأغلب الظن أن هؤلاء الشعراء الذين يدعون إلى الموضوعية في فن الشعر متأثرون بفلسفة «كانت» الألماني، الذي يعتقد أن الجمال المحض لا يوجد إلا في الأشكال المحضة التي يختفي منها كل مضمون، كالنقوش، والزخارف، والموسيقى غير المصحوبة بغناء[٧٤].

ويمكننا أن نعد الشاعر والناقد الإنجليزي «إليوت» من ممثلي النزعة الموضوعية في الشعر، وهو صاحب نظرية «المعادل الموضوعي» التي مارست تأثيراً كبيراً في النقاد والنقد الأدبي الحديث.

يرى «إليوت» أن الأدب ليس تعبيراً ـ حسب المفهوم الرومانتيكي ـ وإنما خلق، ومعنى هذا أن الأديب يجب عليه أن يمتنع عن التغني بعواطفه بطريقة مباشرة فجة، وأن يتجرد عن هذه العواطف ويهرب منها، ويتحرر من سلطان تجاربه الخاصة بخلق تجارب وصور وأحداث تعادل مشاعره وعواطفه موضوعياً[٧٥]. وبهذا تصبح القدرة الفنية متمثلة في كبت خلجات الشاعر والانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية التي تتطلب جهداً كبيراً وحذقاً في استخدام الأشكال الفنية الموروثة، وفي خلق الأشكال الجديدة أيضاً.

د) الاستقلال الاقتصادي للأدباء: لقد كان الملوك والأمراء والحكام يحمون الأدباء، ويعنون بالإنتاج الأدبي منذ القديم، فالحاكم اليوناني «بيزيستراتوس» ألف لجنة وأغدق عليها المال كي تجمع ملحمتي هوميروس «الإلياذة» و«الأوذيسة» وتدونهما في القرن السادس قبل الميلاد[٧٦]. والشعراء

الدراميون العظام «إسخيل» و«سوفوكل» و«يوربيد» كانوا يتسابقون ويتنافسون على نيل جوائز ملوك الإغريق[٧٧]، و«فيرجيل» و«هوراس» و«أوفيد» كانوا يعتمدون على هبات «أوغسطس» و«مايسناس» ورعايتهما»[٧٨]. وكتب الأدب العربي القديمة كـ«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الكامل» للمبرد، وكتب الجاحظ و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، كلها مملوءة بحكايات الشعراء مع الخلفاء والأمراء والقادة، ومدحهم لهم، وارتزاقهم بشعرهم. وفي عصر النهضة كان كثير من الشعراء من أمثال «بترارك» يعتمدون على هبات بلاطات الأمراء، وكذلك الأمر بالنسبة إلى شعراء «التروبادور» الذين كانوا يعيشون في قصور الملوك ويتغنون بأشعارهم العاطفية[٧٩]. ونجد بعض النبلاء الأرستوقراطيين يحمون ا لأدباء ويقربونهم منهم في القرن التاسع عشر أيضاً[٨٠].

ولكن الأوضاع أخذت تتغير ابتداء من القرن التاسع عشر، حين اتسعت دائرة القراء أكثر من ذي قبل، وانحسرت مساحة الأمية شيئاً فشيئاً، وأخذت الصحافة اليومية ومرافق الطباعة والنشر في الازدهار والانتشار المطرد، إضافة إلى نشاط المسارح وما تتطلبه من نصوص تمثيلية.. فكل هذا يعد من العوامل المهمة والفعالة التي أفسحت المجال أمام الأدباء كي يعتمدوا على أنفسهم في رزقهم ويستقلوا اقتصادياً، ويستغنوا عن تمويل الأمراء والنبلاء.

وهكذا فإن الكتابة أصبحت «مهنة» رابحة، و«يعد ولترسكوت، ومارك توين أول كاتبين استطاعا أن يجمعا ثروة من مهنة الكتابة، وقد بددا هذه الثروة نتيجة لمغامرات تجارية واسعة»[٨١].

وليس من شك في أن هذا الاستقلال الاقتصادي تبعه استقلال أدبي وفكري أيضاً، ذلك أن الملك أو الأمير أو القائد، أو النبيل، كان يعد «مستمعاً حصيفاً لا يتطلب فقط التملق لشخصه بل الامتثال لطبقته أيضاً»[٨٢] ـ مقابل حمايته ورعايته المالية، على حد تعبير «ويليك».

وليس من شك أيضاً في أن الذين كانوا يرعون الأدباء كانوا يحولون بينهم وبين تناول القضايا الاجتماعية والإنسانية للطبقات الشعبية التي لم تحظ باهتمام الأدباء إلا بعد انفصال هؤلاء عن الأفراد وسيطرتهم. وإذن فإن استقلال الكتاب والشعراء الاقتصادي أتاح لهم أن يوسعوا نظرتهم التي أصبحت لا تشمل أشخاصاً معينين، بل تشمل أبناء الشعب بتجارهم ومتشرديهم وعمالهم وفقرائهم ومشكلاتهم الإنسانية والمحلية الواقعية.

* * *

وبعد، فإن الذي يهمنا الآن هو أن نحدد بعض الاتجاهات الواقعية التي نشأت وتبلورت تحت تأثير العوامل العامة التي ذكرناها.

إننا حين نعود إلى الكتب النقدية نجد النقاد يستعملون مصطلحات كثيرة للدلالة على اتجاهات واقعية متنوعة، ذكر منها أحد الدارسين، وهو خلدون الشمعة، أربعة وعشرين مصطلحاً، من مثل «الواقعية النقدية» و«الواقعية المستمرة»، و«الواقعية الدينامية»، و«الواقعية الخارجية»، و«الواقعيةالشكلية»، و«الواقعيةالساخرة»، و«الواقعية الواطئة»، و«الواقعية العالية»، و«الواقعية الساذجة»، و«الواقعية اللدنة»، و«الواقعية الموضوعية»، و«الواقعية الاشتراكية»، و«الواقعية الطبيعية»، و«الواقعية الذاتية»، و«الواقعية السوبر ذاتية».. وغير ذلك[٨٣].

ومهما يكن من أمر، فإننا سوف نقتصر على تناول ثلاثة اتجاهات واقعية فحسب، وذلك لاتفاق نقاد الأدب والمنظرين له على تمييز هذه الاتجاهات أو المذاهب ووضوح ملامحها إلى حد كبير، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإننا نتفادى التعرض للاتجاهات الواقعية الأخرى خشية الوقوع في متاهة يصعب علينا الخروج منها في هذه العجالة.

الهوامش:

(١) أمين أحمد، محمود زكي نجيب: قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. ط ٥. القاهرة ٦٧. ص ١٦٨ - ١٦٩.

(٢) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٦٢.

(٣) هلال، غنيمي: الرومانتيكية. دار الثقافة. دار العودة. بيروت ١٩٧٣. ص ٣١ - ٥٠.

(٤) مندور، محمد: الكلاسيكية والأصول الفنية للدارما ص ١٤.

(٥) ويليك رينيه، أوستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. مطبعة خالد الطرابيشي. ط ٣. دمشق ١٩٧٢ ص ١٥٦ - ١٥٧.

(*) مفكر اجتماعي فرنسي (١٧٦٠ - ١٨٢٥).

(٦) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة - دار العودة بيروت ١٩٧٣. ص ٣٢٨.

(٧) أمين، أحمد - محمود، زكي نجيب: قصة الفلسفة الحديثة. ص ٣٠٥.

(٨) Lagarde et Michard· Les grands auteurs Francais (19eme Siecle). Bordas, Paris 1959. P.386

(٩) Lagrade et Michard: Les grands Auteurs Francais. P339 - 400.

(١٠) الصالح، صبحي: دراسات في فقه اللغة. دار العلم للملايين ط ٥. بيروت ١٩٧٣. ص ٤٣ - ٤٤.

(١١) كارلوني، فيللو: النقد الأدبي. ترجمة كيتي سالم. دار عويدات الطبعة الأولى. بيروت ١٩٧٣. ص ٤٩.

(١٢) Lagrade et Michard: Les Grands Auteurs Francais. P. 483 - 484.

(١٣) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٩٨ - ٩٩.

(١٤) Voir "Introduction a l'etude de la medecine experimentale" par Claude BERNARD. Garnier Flammarion, Paris 1966.

(١٥) عيد، رجاء: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٥. ص ١٢٢ - ١٢٣.

(١٦) أمين أحمد، محمود زكي نجيب: قصة الفلسفة الحديثة. ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

(١٧) ماركس كارل، أنجلز فريدريك: البيان الشيوعي. دار دمشق للطباعة والنشر. ط ٤. دمشق ١٩٧٢. ص ٤٠ ـ ٤١.

(١٨) ماركس كارل، أنجلز فريدريك: البيان الشيوعي. ص ٨٤ ـ ٨٥.

(١٩) ماركس كارل: الأدب والفن في الاشتراكية. ترجمة عبد المنعم الحفني. دار مأمون للطباعة. القاهرة ١٩٧٧. ص ٦٧ ـ ٦٨.

(**) نستعير هذا المصطلح من الدكتور مندور. انظر كتابه «في الأدب والنقد» ص ١٤.

(٢٠) ويليك رينيه، وارين أوستن: نظرية الأدب. ص ٩٣ ـ ١١٨.

(٢١) المصدر نفسه. ص ١٨٠.

(٢٢) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ترجمة الدكتور أمين العيوطي. دار المعارف. القاهرة ١٩٧١. ص ١٨.

(٢٣) سوتشكوف، بوريس: المصائر التاريخية للواقعية. ترجمة محمد عيتاني أكرم الرافعي. دار الحقيقة. الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٤. ص ١٥ ـ ١٦.

(٢٤) ماركس، كارسل: الأدب والفن في الاشتراكية. ص ٦٩ ـ ٧٠.

(٢٥) تسي تونغ، ماو: في الأدب والفن. ترجمة الدكتور فؤاد أيوب. دار دمشق للطباعة والنشر. ص ٢١١.

(٢٦) المصدر نفسه. ص ١٢٧.

(٢٧) لينين، فلادمير أليتش: في الأدب والفن. ترجمة يوسف حلاق. مطبعة وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٢. الجزء الأول. ص ٥٢ ـ ٥٣.

(٢٨) لينين، فلادمير أليتش: في الأدب والفن. ص ٢٠١ ـ ٢٠٢.

(٢٩) عيد، رجاء: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي. ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٣٠) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٨٣.

(٣١) المصدر نفسه. ص ٨٤.

(٣٢) الشوباشي، مفيد: الأدب ومذاهبه: من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧٠. ص ١٣٤.

(٣٣) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص ٣٢٨ ـ ٣٤٨.

(٣٤) يوسف الحاج، كمال: مقدمة الذباب لجان بول سارتر. ترجمة حسين مكي. منشورات دار الحياة. بيروت ١٩٦٤. ص ١٥.

(٣٥) يوسف، الحاج كمال: مقدمة الذباب لجان بول سارتر، ص ١٥.

(٣٦) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن. دار العودة، دار الثقافة بيروت ١٩٦٢. ط ٥. ص ٤٠٥.

(٣٧) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن. ص ٤٠٥.

(٣٨) سارتر، جان بول: الوجود والعدم: ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. مشورات دار الآداب ـ الطبعة الأولى. بيروت ١٩٦٦. ص ٨٧٣.

(٣٩) سارتر، جان بول: الوجود والعدم ص ٨٧٤ ـ ٨٧٨.

(٤٠) سَارتر، حان بول: الذباب. ص ١٩.

(***) من ربات العقاب والقصاص في الأساطير اليونانية (انظر مقدمة «مأساة أوريست» أو «الصافحات» لإسخيلوس. ترجمة الدكتور لويس عوض. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٨. ص ٥ ـ ١٥).

(٤١) سارتر، جان بول: الذباب. ص ١٤٢.

(٤٢) المصدر نفسه. ص ١٤٥.

(٤٣) مندور، محمد: مقدمة «رجل الله» لجابرييل مارسيل. ترجمة فؤاد كامل. الشركة التعاونية للطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي). القاهرة ص ١٥.

(٤٤) نيتشة، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت. ترجمة فليكس فارس. مشورات المكتبة الأهلية ـ بيروت ١٩٣٨ بـ ص ٩٨.

(٤٥) سارتر، جان بول: الذباب. ص ٦.

(٤٦) كامي، ألبير: أسطورة سيزيف. ترجمة أنيس زكي حسن دار مكتبة الحياة. بيروت. ص ٩ ـ ٣٨.

(٤٧) كامي، ألبير: أسطورة سيزيف. ص ١٥٣ ـ ١٥٩.

(٤٨) سارتر، حان بول: نقد العقل الجدلي (الماركسية والوجودية) ترجمة الدكتور عبد المنعم الحفني. دار مأمون للطباعة. ط ٢. القاهرة ١٩٧٧. ص ٣٩.

(٤٩) المصدر نفسه. ص ٤٩.

(٥٠) راسل، بوتواند: من أجل سعادة الإنسان. ترجمة الدكتور عبد الله شريط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص ١٣ ـ ١٧.

(٥١) سارتر، جان بول، نقد العقل الجدلي. ص ٧.

(٥٢) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ١٤٩.

(٥٣) الشوباشي، محمد مفيد: الأدب ومذاهبه. ص ١٤٢.

(٥٤) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن. ص ٤٠٧.

(٥٥) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ١٤٥.

(٥٦) سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٦١ ص ٩٤.

(٥٧) سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ص ٩٧.

(٥٨) المصدر نفسه. ص ٣ - ١٨.

(٥٩) سارتر، جان بول: دروب الحرية (ثلاثية). ترجمة سهيل إدريس دار العلم للملايين. ط ١. بيروت ١٩٦١.

(٦٠) سارتر، جان بول: عارنا في الجزائر، ترجمة عايدة وسهيل إدريس. دار الآداب بيروت ط ٢. ١٩٥٨.

(٦١) فام، لطفي: المسرح الفرنسي المعاصر. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. ص ١٥٦.

(٦٢) سارتر، جان بول: البغي الفاضلة، وموتى بلا قبور. ترجمة الدكتور سهيل إدريس وجلال مطرجي. دار الآداب. ط ٢. بيروت ١٩٦٢. ص ٥٣ - ٥٧.

(٦٣) المعداوي، أنور: كلمات في الأدب. المكتبة العصرية. بيروت ١٩٦٦. ص ١٤.

(٦٤) Pingaud, Bernard: L'etranger de Camus. Libraire Hachette. Paris 1971. P 7 - 8.

(٦٥) كامي، ألبير: الغريب. ترجمة فوزي عطوي، نديم مرعشلي. الشركة اللبنانية للكتاب. بيروت ١٩٦٧. ص ٧.

(٦٦) سارتر، جان بول: نقد العقل الجدلي. ص ٤٤.

(٦٧) الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي. ص ١٧٨.

(٦٨) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٦٤.

(٦٩) فان تيغم، فيليب: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ص ٢٤٢.

(٧٠) المرجع نفسه. ص ٢٤٥.

(٧١) سوليه، ف. ل: الرومانتيكية في الأدب الفرنسي. ترجمة أحمد دمشقية. منشورات دار عويدات. الطبعة الأولى. بيروت ١٩٦٠. ص ١١٣ - ١١٦.

(٧٢) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن. ص ٣٩١.

(٧٣) فان تيغم، فيليب: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٥٧ - ٢٦٥.

(٧٤) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص ٣٠٢.

(٧٥) انظر «أبحاث نقدية ومقارنة» للدكتور حسام الخطيب. دار الفكر. دمشق ١٩٧٣. ص ١١٥ - ١٣٧.

(٧٦) مندور، محمد: الأدب وفنونه. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ط ٢. القاهرة. ص ٤٤.

(٧٧) عوض، لويس: نصوص النقد الأدبي (اليونان). دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٥. ج ١. ص ٢٢١ - ٢٢٢.

(٧٨) ويليك، رونيه - وارين، أوستن: نظرية الأدب. ص ١٢٥.

(٧٩) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن. ص ٢٨٢.

(٨٠) ويليك، رونيه - أوستين، وارين: نظرية الأدب. ص ١٢٦.

(٨١) الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي. ص ١٧٨.

(٨٢) ويليك، رينيه - وارين أوستين: نظرية الأدب. ص ١٢٧.

(٨٣) الشمعة، خلدون: مدخل إلى مصطلح الواقعية، الموقف الأدبي ص ١٨.

الفصل الثالث

الواقعية النقدية

إن الواقعية النقدية اهتمت بالنثر، وخاصة الرواية والمسرحية والقصة القصيرة. وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى أن النثر ألصق بالحياة الاجتماعية وقضاياها من الشعر، تلك الحياة التي اتخذتها الواقعية ميداناً خصباً لها.

ونستطيع أن نجمل أهم ميزات الواقعية النقدية فيما يلي:

١) تمتاز بالنزعة التشاؤمية في رؤية الحياة والبشر المعاصرين. فالواقعيون الذين يمثلون هذا المذهب يصدرون في آرائهم عن فلسفة سوداوية إلى حد بعيد. إن الإنسان بالنسبة إليهم ذئب ضار لأخيه الإنسان، أما ما يبدو عليه أحياناً من وداعة، وما يتصف به من نبل وأخلاق سامية فقشور ظاهري لا غير، وبريق خادع كالسراب؛ أي أن الشجاعة وعدم المبالاة بالموت إلى حد التهور، تعد في رأيهم يأساً وهروباً من الحياة، و«الكرم في حقيقته أثرة تأخذ مظهر المباهاة، والمجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها واستمرارها، وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية»[١].

وقد انعكست هذه النزعة التشاؤمية في كتابات ممثلي مذهب الواقعية النقدية التي تعج بالبخل والخسة، والنفاق والخداع، والوصولية، والقسوة؛ ففي رواية «الأب غوريو» نجد «بالزاك» يعلن على لسان اللص العتيد «فوتران» أن الإنسان فاسد بالطبيعة، شرير بالفطرة، وبهذا فإن أعمال المصلحين لن تفعل شيئاً ما دام الإنسان هو هو، سواء كان في أعلى السلم، أو في أسفله»[٢]، وينصح «فوتران» الشاب الطموح «راستنياك» بأن يعلو على عامة الشعب الذين

يسميهم «القطيع الناطق»، وأن يتخذ الغاية مبررة للوسيلة، فيحتال على القانون وعلى القيم المثالية كي يكون متفوقاً في الحياة.

وفي «الجريمة والعقاب» للكاتب الروسي «دوستويفسكي» يؤمن «راسكولنيكوف»، وهو طالب جامعي فقير وطموح، بأن هناك فئتين مختلفتين من الناس: فئة العاديين، وفئة المتفوقين. أما الفئة الأولى، فيرى «راسكولنيكوف» أنها بمثابة «مواد»، وأن وظيفتها الرئيسية هي «التناسل» والخضوع والطاعة والاعتدال واحترام القوانين، وأما الفئة الثانية فهي فئة العظماء العباقرة من أمثال «ليسورجوس، وسولون، ومحمد، ونابليون»[٣] ـ الذين يحق لهم أن يفعلوا ما يشاؤون، فيخالفوا القوانين المقدسة لدى الآخرين، ويريقوا الدماء، مهما كانت بريئة، ويدمروا من أجل تحقيق فكرة جديدة.. و«إذا وجب على أحدهم، من أجل تحقيق فكرته، أن يخطو فوق جثة، أو فوق بركة دم، فإنه يستطيع أن يعزم أمره على أن يخطو فوق الجثة وفوق بركة الدم مرتاح الضمير، وكل شيء رهن بمضمون فكرته»[٤].

ولما كان «راسكولنيكوف» يأمل أن يكون خارقاً مثل «الإسكندر المقدوني» أو «نابليون» فإنه عزم على أن يلتمس الوسائل لبلوغ غايته، وكان المال أول وسيلة لا بد أن يصطنعها ولا يستطيع أن يستغني عنها. ومن أين له بالمال وهو المعوز الذي يتجرع آلام البؤس؟.

وكانت العجوز المرابية «آليونا إيفانوفنا» التي سبق لراسكولنيكوف أن رهن عندها بعض أمتعته ـ حين ألحت الفاقة عليه، واشتم رائحة المال عندها ـ هدفاً لغضبه وحنقه الشديد. إن هذه العجوز ـ في رأيه ـ كـ«حشرة» تجمع المال من الربا وتكتنزه لمجرد إشباع رغبتها في الاكتناز، وليس من أجل غرض من أغراض الحياة، لأنها وحيدة لا زوج لها ولا ابن ولا حفيد، وإذن فإنها ليست جديرة بهذا المال الذي تستحوذ عليه، بينما هو الذي يطمح إلى أن يكون متفوقاً لا يجد ما يسد به رمقه ويرضي به كبرياءه بوصفه شاباً مثقفاً لا يريد أن يعتمد على أمه وأخته البائستين.

وإذا كان «نابليون» لم يشفق إطلاقاً حين أراق دماء الآلاف من البشر كي يحقق غرضه، وحين نهب «طولون» وأقام مذبحة في باريس، ودفع بنصف مليون رقبة إلى الموت في روسيا، فلماذا لا ينقض راسكولنيكوف على عجوز جشعة مثل «آليونا إيفانوفنا»؟.

بهذا المنطق نرى «راسكولنيكوف» يقدم على قتل هذه العجوز بطريقة في منتهى الفظاعة، إنه أخذ ساطوراً وهوى به على جمجمتها في بيتها. ولم يقف عند هذا الحد، بل إنه قتل أختها الطيبة «أليزابت» أيضاً(٥).

وفي «عناقيد الغضب» لـ«جون شتاينبك» يرسل ملاك الأرض جراراتهم لحرث الأرض وهدم منازل الفلاحين الفقراء على مرأى منهم، لا لشيء إلا لأنهم لم يستطيعوا أن يسددوا ديونهم ويرضوا أسيادهم بمحاصيل وفيرة، بالرغم من توسلات هؤلاء الفلاحين الذين يكادون أن يهلكوا جوعاً في الأرض التي استولى عليها أجدادهم وقاتلوا الهنود الحمر من أجلها وطردوهم منها، وولدوا عليها، وحرثوها، وزرعوها، ودفنوا آباءهم فيها. أقول: بالرغم من توسلات أولئك الفلاحين فإن الجرارات الضخمة أخذت تقتحم الحقول كغيلان «فطساء تثير الغبار، ثم تدس خراطيمها كالأفيال في الأرض، وتمضي تشق الإقليم في خطوط مستقيمة، لا توقفها الأسوار، ولا الأقنية، ولا وديان الأنهار.. ولا تأبه بالتلال والوهاد والأسوار، والمنازل، ومجاري الماء»(٦).

وفي «الإخوة كارامازوف» يؤكد «إيفان» أن «في قرارة كل إنسان وحشاً نائماً، وحشاً ضارياً مسعوراً يلتذ بسماع صرخات ضحيته»(٧).

ويجب أن نشير إلى أن الواقعيين النقديين اتجهوا هذا الاتجاه المتشائم من جراء ما كانوا يرونه من فساد اجتماعي وأخلاقي في عصرهم.

٢) ومن ميزات الواقعية النقدية أنها هجائية ناقمة على الأوضاع الاجتماعية والظروف التي نشأت فيها. وقد صب الأدباء الذين ينتمون إلى هذا المذهب جام غضبهم وانتقاداتهم خاصة على الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم الرومانتيكيون من قبل؛ وذلك لأن هذه الطبقة كانت

مهضومة الحقوق في عهد الرومانتيكيين ومضطهدة من طبقة الإقطاعيين والنبلاء. ولكن هذه الطبقة الوسطى التي ساعد أدب الرومانتيكيين على صعودها وتمكنها من التغلب على خصومها لم تلبث أن أصبحت متنكرة ـ كما أشرنا من قبل ـ لمبادىء العدل والمساواة والإخاء، ومشكّلة لطبقة أرستوقراطية طاغية جديدة، وهذا ما جعل الواقعيين النقديين يناصبونها العداء ويزيحون اللثام عن بشاعتها وآفاتها وأمراضها التي استفحلت.

ولعل أخطر هذه الأمراض ذلك المرض الذي أصاب العلاقات الإنسانية الحميمة وأوشك أن يقضي عليها قضاء لا هوادة فيه. وقد اهتم الواقعيون النقديون بتصوير أعراض هذا المرض في إنتاجهم اهتماماً كبيراً، وخاصة «بالزاك» و«جي دي موباسان» و«دوستويفسكي».

إن أعمال «دوستويفسكي» في جملتها تدور حول انتقاد الأوضاع الاجتماعية ووصف تلك الهوة المرعبة التي انحدر إليها الإنسان في ظل ا لنظام الأورستوقراطي البورجوازي، فراسكولنيكوف كان جلاداً، ولكنه في الوقت نفسه كان ضحية لتلك الأفكار العدمية التي انتشرت في الأوساط الاجتماعية البورجوازية، ومؤداها أن العقل يستطيع أن يستوعب الجريمة ويبررها ويقوم بتنفيذها. وتحكيم العقل على هذا النحو هو الذي يهاجمه «دوستويفسكي» حين يعرض العناصر اللا عقلية التي تعمل عملها في إحباط مؤامرات العقل في نفسية «راسكولنيكوف»[^8].

والشاب «ميشكين» الطيب في رواية «الأبله»، الذي أصيب بداء الصرع[*]، يمتاز بالعفوية الساحرة، والصراحة الطفولية، ويحب الأطفال ويتخذهم أصدقاء له بدلاً من الكبار، ويشفق على البائسين الذين تنكر لهم المجتمع إشفاقاً كبيراً، ولكن سلوكه هذا يعد في نظر الآخرين ـ الذين يعتنقون مبادىء الأرستوقراطيين ويتخلقون بأخلاقهم ـ ساذجاً أو مجنوناً شاذاً. ولهذا فإنهم يسخرون منه، ويستخفون بسلوكه وتصرفاته التي لا تناسب «حكمتهم» المزعومة.

إن دوستويفسكي في «الأبله» ينتقد زيف الأرستوقراطيين وتكلفهم، ويعارض مواضعاتهم المضللة، وكياستهم المتحذلقة ببساطة الأمير «ميشكين» وإنسانيته العميقة. وإذن فإن الشاب الطيب «لم يكن عبيطاً، بل ربما كان في وصفه بهذه الصفة أكبر سخرية استطاعها دوستويفسكي من عقلية البشر»[٩]، أو من آراء المجتمع البورجوازي على وجه التحديد. فهذا المجتمع في نظر دوستويفسكي يتهم بالجنون كل من لم يضع أقنعته وكل من لم يتبع سكته المرسومة، «إن المخترعين والعباقرة قد نظر إليهم المجتمع في جميع الأزمان تقريباً نظرته إلى أناس حمقى، وذلك في بداية حياتهم (وإلى آخرها في كثير من الأحيان)»[١٠].

أما في رائعة دوستويفسكي «الإخوة كارامازوف» التي سوف نقف عندها قليلاً فإننا نجد نقد الأوضاع الاجتماعية يحتل مرتبة عالية في هذه الرواية. وإذا سلمنا بأن دوستويفسكي كان يتناول قضايا ميتافيزيقية شاملة، تمس الإنسان من حيث هو إنسان، مثل قضية الشر في هذا العالم وتناقضها مع فكرة الإله الخير التي يضعها بعض النقاد في قمة المشكلات التي تطرح في «الإخوة كارامازوف»[١١]، ومثل قضية الطبيعة الإنسانية التي يصطرع فيها الرحمن والشيطان، فإننا نؤكد في الوقت نفسه أن هذه القضايا العامة ليست مُعَلَّقةً في السماء وإنما تقف على أرض معينة بأقدام راسخة، هي الأرض الروسية بتربتها الخاصة، وتتنفس جواً معيناً هو ذلك الجو الاجتماعي الذي استنشقه دوستويفسكي ثم أخذ يكشف لنا عن ذراته. إننا لسنا أمام «راسين» أو «كورني» اللذين يتناولان عناصر معينة من الطبيعة الإنسانية الخالدة، كالحب والبغض، والعقل والهوى، والغيرة وما إلى ذلك من عوامل يشترك فيها جميع البشر في كل زمان ومكان.. بل إننا أمام عناصر إنسانية حية، تعيش في المجتمع، وتؤثر في علاقاته، وتعكس ألوانه. فصحيح إذن أن دوستويفسكي في هذه الرواية يعالج قضايا عامة، ولكن جذور هذه القضايا متغلغلة في أعماق المجتمع الذي يصوره.

تدور أحداث هذه الرواية حول عائلة «كارامازوف». وكبير هذه الأسرة هو «فيدور فيتش كارامازوف» الغريب الأطوار. لقد تزوج «فيدور» مرتين، فأنجب من قرينته الأولى ابنه «ديمتري» ثم انتحرت حين لم تطق العيش مع مثل هذا الزوج الوضيع الذي اكتشفت سجاياه الذميمة، وأنجب من قرينته الثانية ابنيه «إيفان» و«أليوشا»، ثم ماتت مريضة. وقد أنجب «فيدور» ابناً ثالثاً غير شرعي من امرأة ملتاثة العقل، وهو «سمردياكوف».

وكان هذا الأب يعامل أبناءه معاملة سيئة للغاية، فلم يكن يهتم بتربيتهم ولا بمعيشتهم بالرغم من أنه ورث عن زوجته الأولى ثروة كبيرة كانت سبباً في نشوب شجار عنيف بينه وبين ابنه «ديمتري».

وقد اتجه «الإخوة كارامازوف» اتجاهات مختلفة في الحياة، فانخرط «ديمتري» في إحدى المدارس العسكرية، والتحق «أليوشا» بأحد الأديرة آملاً أن يصبح راهباً. وعكف «إيفان» على الدراسة والمطالعة حتى استطاع أن يثقف نفسه ويكتب مقالات في المجلات والصحف. أما «سمردياكوف» فإنه أصبح خادماً في البيت.

كان «فيدور» شيخاً متصابياً، ضعيف الإيمان، يقبل على ملذات الحياة بنهم، ويجد متعة عجيبة في الكذب والتهريج، ويعلن رذائله على الملأ، ويفخر بها. وهو يلتزم قاعدة في سلوكه و«هي أن في كل امرأة شيئاً خاصاً شائقاً لا يمكن أن يوجد في امرأة أخرى»[١٢]، وعليه أن يبحث عن هذا الشيء ويوقف حياته في البحث عنه.

ومن سخرية الدهر أن يصطدم هذا الشيخ مع ابنه البكر «ديمتري» وينافسه في حب امرأة لعوب تدعى «جروشنكا». وقد اكتسب الأبناء خصالاً سيئة من أبيهم، فديمتري يكره أباه كراهية شديدة ويهدده كل لحظة بالقتل إذا لم يعد إليه أموال أمه ويتخلى له عن عشيقته «جروشنكا». وقد ضربه مرة ضرباً مبرحاً كاد أن يودي به لولا تدخل «إيفان»، وراح يصيح مهدداً: «إذا أخطأته هذه المرة، فسأعود مرة أخرى لأجهز عليه...»[١٣].

وإيفان الفتى المثقف ملحد لا يعترف إلا بحب الحياة دون اكتراث للدين والإله. فالإنسان في رأيه دعته الضرورة «فاخترع الله. وليس أغرب ما في الأمر ولا أبرزه ـ في رأيه ـ أن الله لا وجود له في الواقع، بل أن هذه الفكرة، فكرة وجود الله بالضرورة، قد أمكن أن تنبت في دماغ حيوان يبلغ ما يبلغه الإنسان من توحش وخبث وشر»[١٤]. وإذا كان إيفان غير مؤمن بفكرة الإله، فإن هذا التفكير أثر في سلوكه وفي علاقاته بالآخرين تأثيراً كبيراً، «فإذا لم يوجد الإله الذي لا نهاية له ـ حسب رأي إيفان الذي كان يلقن أخاه سمردياكوف مبادىء إلحاده ـ فالفضيلة إذن باطل لا جدوى منه ولا داعي إليه»[١٥]. وقد تجلى أثر هذا المنطق في تصرفات إيفان فرأيناه يمقت أباه هو الآخر بشدة ويتحاشى أن يقبله حين يعزم على السفر لغرض من أغراضه الدنيئة، ويكتفي بأن يمد إليه يده مصافحاً. وهو في سره يتمنى موت أبيه ويعلق على النزاع القائم بين أبيه وأخيه «ديمتري» قائلاً: «فلتأكل السراطين بعضها بعضاً»[١٦].

وقد استغل «سمردياكوف» كراهية أخويه لأبيهما فقتله في بيته ليلاً، واتهم ديمتري بدلاً منه فنفي إلى «سيبيريا».

وهذا ما كان ينتظره «إيفان»، لأنه يريد أن يستولي على «كاترين إيفانوفنا» خطيبة أخيه ديمتري، التي كان يحبها في صمت، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأنه سوف يستفيد مادياً فيأخذ نصيبه من تركة أبيه المقتول.

والشخص الوحيد الذي نتعاطف معه في هذه الأسرة هو «أليوشا» الذي يشار إليه أحياناً في الرواية «بالملاك»، والذي يُحب البشر ويقدر شقاءهم وآلامهم، ويريد أن يعتني بأهله ويصلح بينهم. واسم «أليوشا» مشتق في اللغة الروسية من «أليكسي» التي تعني «المعاون»[١٧]، مما يجعل الاسم مطابقاً للمسمى ودالاً عليه. ومع ذلك فإن النقاد يدينون حتى «أليوشا». ويعدونه من نوع أبيه وأخويه. وكل ما في الأمر ـ في رأيهم ـ أنه يختلف عنهم في الدرجة، فهو في بداية السلّم وهم ارتقوا إلى نهايته، ولن تلبث «الحشرة» أن تعمل عملها في «الملاك»[١٨]. ويستأنس هؤلاء النقاد، إلى رأيهم بعلاقة «أليوشا»

بالفتاة «ليزا هو خلاكوفا» التي تشبه «جروشنكا» اللعوب، وبتهاونه في منع وقوع تلك الكارثة التي حلت بالأسرة؛ فأليوشا كان يحدث نفسه «يوشك حدوث أمر رهيب»[١٩] ما، ولكنه لم يتخذ احتياطات عملية كفيلة بمنع ما حدث بالرغم من أن الأب «زوسيما الراهب» قد نصحه بأن يخرج «إلى العالم» الذي يحتاج إليه أفضل من المكوث في الدير. كما يستأنسون أيضاً بموقف «أليوشا» من موت أبيه: إذ أنه «لم يذرف دمعة واحدة، ولم ينقبض أو يكتئب»، في حين نجده يوم مات الأب «زوسيما» يختبىء خلف ضريحه ويذرف الدموع الحرى في صمت»[٢٠].

ومهما يكن من أمر، فإننا نجد في هذه الأحداث العامة ـ التي لا يمكن أن تعطينا صورة كاملة عما تزخر به «الإخوة كارامازوف» من مواقف ومعاني عميقة ـ لوحة موجزة عن العلاقات الإنسانية المفقودة، ليس بين الفرد والآخرين فحسب، بل بين الأب وابنه، وبين الأب وزوجته، وبين الأخ وأخيه.

وبالإضافة إلى هذه اللوحة نجد لوحات أخرى أشد فظاعة وأكثر قتامة في هذه الرواية، من مثل لوحة الصبي الصغير الذي يقتل رمياً بالرصاص على مرأى من أمه، ولوحة الأب الذي أمسك بابنته التي لم تتجاوز سن السادسة وانهال عليها بالسوط حتى كتم أنفاسها، وهي تصرخ وتنادي بصوت مختنق: «بابا، بابا، بابا الحبيب»[٢١]، وحين رفعت القضية إلى المحكمة أخذ محامي الأب الجلاد يصيح: «أب أدب ابنته، فما هذا إلا حادث مبتذل شائع من حوادث الحياة العائلية»[٢٢]، ولوحة الطفل الذي سجن ثم جرد من ملابسه في يوم شديد القر، وسلطت عليه كلاب ضارية تمزق جسمه على مرأى من أمه، لا لشيء إلا لأنه أصاب كلباً من كلاب الصيد أثيراً لدى أحد الجنرالات الأرستوقراطيين[٢٣]. ولوحة المرأة التي تنجب أبناء غير شرعيين ثم تقتلهم[٢٤]. ولوحة الممثلة التي تذبح عنق زوجة عشيقها الشرعية[٢٥].. إلى غير ذلك من اللوحات ا لبشعة التي نخجل من ذكرها في هذا المقام، والتي نجدها مبثوثة في «الإخوة كارامازوف» وفي غيرها من روايات دوستويفسكي.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن هذه الرواية يجب أن تفسر في ضوء حقائق علم النفس، وخاصة «عقدة أوديب» التي تؤكد كراهية الابن لأبيه وحبه لأمه، ودافع التنافس الجنسي(٢٦). فالمرأة اللعوب «جروشنكا» تمثل الغنيمة التي يتنافس عليها الأب «فيدور» وابنه «ديمتري» الذي يعد مشاركاً في الجريمة، أو يعد قاتلاً معنوياً، لأنه قصد قتل أبيه، ولكنه صادف العجوز «جريجوري» فشج رأسه(٢٧).

وإذن فإن «جروشنكا» ـ في رأي هؤلاء الدارسين ـ تجسيد لحقدهما (أي الأب وابنه) المتبادل، أكثر منها سبباً له(٢٨). والدليل على ذلك أن «ديمتري» لا يحترق بنار الغيرة من «سامسونوف» حامي «جروشنكا» الذي كان يغازلها، بالرغم من علم ديمتري بهذا، وما السبب في وجود هذا الحقد بينهما؟ إن السبب ـ في رأي هؤلاء النقاد ـ ذو جذور عميقة «مرتبطة، ولو بصورة غير مباشرة، بأم ديمتري»(٢٩).

والحقيقة أن هذه الرواية الغنية أكبر من عقدة أوديب. فالنظر إليها في ضوء علم النفس وحده خطأ كبير لا يمكن السكوت عليه. فهؤلاء النقاد ينسون أو يتناسون الخلفية الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية التي خلقت هذا الحقد وهذا الصراع بين الأب وأبنائه.

إن كراهية الأبناء لأبيهم ـ برأينا ـ ناتجة بالدرجة الأولى عن تلك المعاملة اللا إنسانية التي كان يعاملهم بها، وذلك الحرمان الذي كانوا يعانون منه هم الذين حرموا من حنان الأمومة، وكانوا ينتظرون أن يجدوا في معاملة أبيهم عوضاً عنه. ويكفي أن نذكر أن «فيدور» الأب لم يعبأ إطلاقاً بميلاد ابنه «ديمتري» ـ على سبيل المثال ـ وجهله تماماً وكأنه لم يوجد. ولولا الخادم العجوز «جريجوري» الذي أشفق عليه ورباه وأطعمه من فتات مائدة الأب حتى أصبح يافعاً، لما قدر له حتى العيش، ولولا عناية قليلة من خالتي «ديمتري» وبعض أقاربه لما حظي حتى بالانتماء إلى تلك المدرسة العسكرية المتواضعة(٣٠). إن ديمتري كان يعيش في ثياب مهلهلة، ويُرى وهو «يتسكع

في الفناء الخلفي حافي القدمين»[٣١]. والأدهى من هذا أن تجد الأب المتصابي يحتال على ابنه ويحرمه من ميراث أمه. وما يقال في «ديمتري» يقال في «إيفان» و«أليوشا» و«سمردياكوف» وخاصة هذا الأخير الذي لم يكن الأب «فيدور» ليعترف بأنه ابنه بالمرة.

إن هذه العلاقات المضطربة أو الغريبة بين أفراد أسرة «كارامازوف» تعد صورة لفساد المجتمع واضطراب القيم والمعايير الإنسانية في ظل نظامه القائم. وقد استطاع «هيبوليت كيريلوفتش» ممثل النيابة أن يضع يده على هذه الحقيقة حين راح يؤكد أن صفات أفراد هذه الأسرة تعكس صفات المجتمع المعاصر آنذاك، وأن «فيدور» هو نموذج الأب الروسي، وأن «ديمتري» هو نموذج الإبن[٣٢].

وقد يبدو لأول وهلة أنه من ا لمستحيل أن توجد عائلة مثل هذه العائلة التي لا وجود لها إلا في دماغ دوستويفسكي، ولكن المتأمل يرى أن الإخوة كارامازوف «من أقوى الصور ظهوراً، بل هم أحياء أكثر من الناس الذين يعيشون في الحياة»[٣٣].

وإذن فإن كل من ينكر على «دوستويفسكي» تلك اللوحات الفظيعة التي عرضها في «الإخوة كارامازوف» أو في غيرها، يتنكب جادة الصواب. إنه ينبغي علينا ألا نلوم الكاتب حين نقل إلينا تلك اللوحات الرهيبة، بل يجب علينا أن نلوم المجتمع الذي تمثله.

وإذا انتقلنا إلى الكاتب الروائي الفرنسي «أونوريه دي بالزاك» نجده يكاد يكون الكاتب الوحيد في عصره الذي «أدرك أن مجتمعه سائر إلى الانهيار»[٣٤].

إن «بالزاك» ينفذ بحسه الدقيق إلى التناقضات التي تقوم عليها الحركة البورجوازية الفرنسية، ويمثل الفنان الصادق الذي تفتحت بصيرته على تلك «النتائج الصارمة المقلقة للثورة البورجوازية»[٣٥] فأبى أن يتغاضى عنها وأن يتملقها وجند قلمه لانتقادها بالرغم من أنه كان ينتمي إلى البورجوازيين الملكيين[٣٦].

يهتم بالزاك اهتماماً فائقاً بالعلاقات الاقتصادية والمالية، حتى أننا نجد في كل رواية من روايات «مهزلته الإنسانية» الدائن والمدين، والفوائد الضخمة، والمرابين الجشعين، والمضاربات، والتجار، وما إلى ذلك مما يتصل بالناحية المالية[٣٧].

ومما يذكر في هذا المجال أن «أنجلز» يؤكد أنه تعلم الاقتصاد من بالزاك أكثر مما تعلمه من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين[٣٨].

ويهتم بالزاك أكثر من ذلك بما تتركه هذه الناحية من آثار بليغة في العواطف والأخلاق والمثل الإنسانية. وكأن بالزاك يريد أن يحدد نوعية تفكير وقيم شخص ما بمعرفة ما يملكه هذا الشخص[٣٩]. وفضلاً عن كل هذا فإن بالزاك يعد مؤرخاً للعادات والتقاليد والألوان المحلية لعصره، سواء في الأرياف أم في المدن.

ولنبدأ برواية «الأب غوريو» التي أشرنا إليها سابقاً. نرى في هذه الرواية جماعة من الفقراء الذين عضهم الدهر بأنيابه القاسية ثم رمى بهم في فندق حقير بحي متواضع من أحياء باريس.

ومن أبرز شخصيات هذه الجماعة نقابل العجوز المسكين «غوريو» الذي ماتت زوجته وخلفت له فتاتين كان يحبهما حباً عظيماً، خلافاً لما رأينا من إهمال الأب «كارامازوف» لأبنائه. كان الأب «غوريو» عاملاً بسيطاً، ولكنه كد وتاجر، واقتصد حتى استطاع أن يمتلك مصنعاً صغيراً لإنتاج المواد العجينية. وكان يدلل ابنتيه كثيراً، ويلبي لهما جميع رغباتهما. وقد زوجهما من رجلين ينتميان إلى الطبقة البورجوازية الأرستوقراطية باذلاً في سبيل ذلك كل ثروته التي تعب في جمعها. ولكن صهريه كانا يمنعان المال عن زوجتيهما، مما جعل الأب غوريو العجوز يضطر إلى الإنفاق على نزوات بنتيه حتى بعد الزواج. وهذا ما أدى به إلى التقتير الشديد على نفسه. والنزول في ذلك الفندق القذر، فندق السيدة «فوكه».

ولكن الفتاتين لم تقدرا طيبة والدهما، بل أنكرتا جميله وأبوته وفيض

حنانه، ومنعتا عليه دخول بيتهما، ولفظتاه كما تلفظ النواة، فكان جزاؤه أمر من جزاء «الملك لير».

ونقابل في هذه الرواية أيضاً اللص العتيد «فوتران» الذي حنكته التجارب وعرف طبائع الناس، وأسرار المجتمع، ودخل السجن وفر منه متنكراً تحت هذا الاسم. ونقابل الآنسة «تايفر»، وهي فتاة يتيمة حرمها أبوها من الميراث مفضلاً عليها شقيقها التافه، فاضطرت إلى السكن في هذا الفندق مع مربيتها كما نقابل في هذا الفندق الشاب «راستنياك» الطموح، وهو شاب فقير من مقاطعة «شارانت»، قدم إلى باريس ليدرس الحقوق بأحد معاهدها. ولكن حياة باريس تصرفه عن دراسة الحقوق، وتزرع في نفسه طموحاً ضخماً للالتحاق بركب الطبقة العليا. لقد أخذ يقارن بينه وبين أترابه المتأنقين الذين ينعمون بالثروة والحسان الباريسيات، فثار على وضعه، وقرر أن يروي ظمأه إلى النجاح وأن يصبح مثلهم. ولكن أنى له بتحقيق أحلامه؟ وما الوسائل التي يجب أن يصطنعها؟ إن عالم باريس خضم مجهول المسالك، غريب الآفاق، فهل سيجد من يأخذ بيده ويدله على خبايا هذا العالم المغري؟ قلب «راستنياك» الأمر على وجوهه، فانتهى إلى ضرورة التعرف على أصحاب النفوذ، ورأى أن النساء يملكن باعاً طويلاً في هذا المضمار، فعزم على الصعود بواسطتهن. وجرب حظه عن طريق «الفيكونتيس دي بوزيان» بفضل رسالة توصية من عمته «دي مرسياك» التي تربطها بهذه السيدة الأرستوقراطية علاقة قرابة واهية، وأصبح يتردد على حفلاتها ويحظى بشيء من الحفاوة، ويتعرف على بعض الشخصيات «الراقية» والسيدات الجميلات.

وبعد، فما الذي اكتشفه «راستنياك» في هذا العالم البورجوازي الأرستوقراطي؟ إنه اكتشف الرياء، والخيانات الزوجية، والأنانية، والجشع المادي الذي قتل كل الصفات الإنسانية النبيلة في ذلك المجتمع. لقد تعرف على السيدة «دي روستو» كما تعرف على أختها السيدة «دي نوسنجن» التي اتخذها عشيقة له، وعلم أنهما ابنتا العجوز «غوريو» الذي يجاوره في الفندق،

وحينئذ صادق هذا الشيخ البائس وتعلق به، ورعاه حين مرض، ولم يفعل هذا إكراماً لعشيقته، بل فعله رثاء له وشفقة خالصة عليه، لما وجده منبوذاً من ابنتيه القاسيتين. وقد بذل «راستنياك» جهداً كبيراً من أجل استدرار عطف السيدتين على أبيهما، ولكنه أخفق، ومات الشيخ المسكين من جراء المرض وهو يحترق شوقاً إلى رؤية ابنتيه.

إن «راستنياك» يخرج من تجربته هذه إنساناً آخر، إنساناً مفتوح العينين على حقيقة المجتمع الذي نخر السوس قلبه. إنه كان يرفض الإصغاء إلى «فوتران» الذي طالما نصحه بأن ينضو عنه ثوب الطيبة الريفية ويتسلح بأسلحة العصر.

«هل تعلم كيف يستطيع الشاب أن يلمع وأن يتقدم في عصرنا هذا؟ يستطيع ذلك إما بالعبقرية، وإما بالدهاء. ينحني الناس أمام العبقرية وهم يكرهونها، ويحاولون سلبها، لأنها تأخذ ولا تشارك، لكنهم يسجدون لها إن لم يستطيعوا أن يغمروها بالوحل.. إن الثروة الضخمة تتطلب جرأة وإقداماً، وإن العامة تقول عن الذين ينجحون بسرعة إنهم لصوص، هذه هي الحياة، والمهم فيها أن تبدو نظيفاً إن لم تكنه..»[٤٠]. هذا ما كان يسمعه «راستنياك» من «فوتران».

إن «راستنياك» كان يرفض تعاليم «فوتران» هذه. وقد أبى أن يغرر بالفتاة اليتيمة الآنسة «تايفر» ويوافق على قتل أخيها ـ في مكيدة يتولى «فوتران» تدبيرها ـ كي يضطر أبوها إلى رعايتها، ويتزوجها حينئذ «راستنياك» فيصبح غنياً.. أقول: إن ضمير «راستنياك» كان يعلو على مثل هذه الخساسة، وهذا الدهاء، ولكنه الآن يتأمل نصائح «فوتران» السابقة ويريد أن يتبناها في الحياة، وأنه سوف يتخلى عن ضميره، لا حباً في الغنى أو الترف أو دخول المجتمع البورجوازي «الراقي» من أوسع أبوابه، بل تحدياً لهذه الهيئة الاجتماعية الضارية.. ولهذا فإننا نجد «راستنياك» يقبل أن يتناول طعام العشاء عند السيدة «دي نوسنجن». وفي ذهابه إلى تلك العشيقة العاقة آخر عهده بالحياة الشريفة»[٤١] على حد تعبير الدكتور محمد مندور.

وبهذا يكون بالزاك قد صب جام غضبه على نظام عصره وفساد طبقته. وإن العربتين الفارغتين اللتين أرسلهما كل من السيد «دي روستو» والسيد «دي نوسنجن» كي تشيعا جنازة صهرهما العجوز «غوريو» لهي أقوى سخرية استطاعها «بالزاك» وأبلغ تعبير عن مدى بشاعة تلك الطبقة وموت القيم الإنسانية فيها. وفي «أوجيني غرانده» نجد أنفسنا أمام أسرة ريفية تعيش في قرية «سومور» بفرنسا. ورب هذه الأسرة هو الأب «جرانده» البخيل الذي يعبد المال عبادة، ويعرف كيف يصطاده اصطياداً. إن «جرانده» يأخذ أخذ نمر وحية بواء. كان يعرف أن ينبطح، أن يربض، أن يترصد ملياً فريسته، وأن ينقض عليها.. ثم يضطجع مطمئناً كالحية، تهضم في سكينة، في برودة، في انتظام[٤٢].

كان جرانده صانع براميل، يكدح طوال يومه، ولكن الحظ واتاه فتزوج من امرأة غنية، واستطاع أن يستثمر مالها وأن يشتري أحسن حقول العنب بقرية «سومور»، تلك الحقول التي أخذت تدر عليه أموالاً طائلة كل عام. ولم يكن جرانده يشتري أي شيء من أجل معيشته، فقد كان مزارعوه يحملون إليه كل ما يكفيه من المؤونة الأسبوعية، من مثل الدجاج والزبدة والبيض والخضر والفواكه، والقمح الذي كان يطحنه في طاحونته. وقد كان «جرانده» يستغل هؤلاء المزارعين استغلالاً فادحاً، كما كان يحرم أسرته الصغيرة التي تتألف من زوجته وابنته «أوجيني» من كل ملذات الحياة بشحه، فقد كان يقتصد حتى في شراء الشمع لإنارة البيت، ويمنع إشعال النار في الردهة دون مراعاة لقرصات البرد[٤٣]. ولم يكن يسمح لهما بزيارة أحد أو استقباله ودعوته إلى الطعام. وكان «جرانده» بالإضافة إلى كل هذا يعامل خادمته «نانون» معاملة الرقيق تماماً؛ فقد كانت تشتغل في البيت من الصباح حتى المساء مقابل طعامها وارتدائها للملابس التي يُتخلى عنها[٤٤].

وللأب «جرانده» أخ في باريس يمنى بالإفلاس، ويعجز عن تسديد ديونه فينتحر، ويخلف ابنه الوحيد «شارل» بلا عون في الحياة. وقد ترك المنتحر

وصية لأخيه جرانده يترجاه فيها أن يرأف بابنه اليتيم الذي شب في النعيم، واكتسب لين شباب باريس، ولكن الأب جرانده لا يتأثر إطلاقاً بكارثة أخيه وانتحاره، ولا يعبأ بوصيته. وحين تفاتحه زوجته في هذا الموضوع وتلفت انتباهه إلى ضرورة الحداد من أجل الفقيد، يرفض؛ توفيراً لثمن ثياب الحداد:

«- يا صديقي الطيب. ينبغي أن نحدّ.

- حقاً، يا سيدتي غرانده، عدت لا تعرفين ما تبتدعين لإنفاق المال. الحداد في القلب وليس في الثياب.

- لكن الحداد على الأخ لا مندوحة عنه. والكنيسة تأمرنا بـ....

- اشتري لحدادك من لويسات السنة. وحسبي أنا شريطة سوداء تعطينيها»[٤٥].

وبدها فإن البخيل «غرانده» لم يعر ابن أخيه الذي زاره في بيته أدنى اهتمام ولا أعطاه أي شيء. إلا أن الفتاة «أوجيني» تقع في حب «شارل» ويتفقان على الزواج سراً، وتهديه كل ما ادخرته من عطايا أقاربها في أعياد ميلادها كي يسافر إلى الهند ويشتغل، معتمداً على نفسه ثم يعود فيتزوجها.

وعندما يسافر «شارل» تمكث «أوجيني» تجتر أحلامها على طريقة كل الريفيات اللواتي صور بالزاك عواطفهن البريئة الصادقة، وترفض كل الطامعين في الزواج منها. ويموت العجوز «غرانده» والد «أوجيني»، كما تموت أمها، فتجد نفسها وحيدة حزينة، لا أمل لها سوى عودة ابن عمها ومشاركتها في إنفاق الثروة الكبيرة التي ورثتها عن الراحلين.

وفي هذه الأثناء تسمع «أوجيني» بعودة ابن عمها إلى باريس بعد أن أصبح غنياً، وتتلقى منه رسالة يعلن فيها تحلله من عهده، لأن نظرته إلى الحياة تغيرت، فهو يريد أن يتزوج فتاة تنحدر من الأسرة الملكية، أسرة «شارل العاشر»، ويريد أن يظهر تحت اسم آخر هو اسم «الكونت دوبريون» ولنتركه يعبر بنفسه عن شعوره وآماله: «.. عليّ ألا أخدعك، فعندي الآن مشروع اقتران يلائم كل ما كونت من آراء في الزواج. فالحب في الزواج محض خرافة، بل فيه يجب

الإذعان لجميع السنن الاجتماعية، وتوفير كل ما تواضع عليه الناس. وهذا ما تمليه عليّ خبرتي اليوم.. أنا اليوم ذو دخل قدره ثمانون ألف ليرة. ومالي هذا يخولني مصاهرة آل دوبريون، فابنتهم، وهي صبية في التاسعة عشرة، تحمل إليّ بزواجها اسمها، وتحمل لقباً ورتبة في حاشية جلالته، ومكانة من ألمع المكانات. وإني لأعترفنّ لك، يا ابنة عمي العزيزة، أني لا أحب البتة الآنسة دوبريون. لكني بتزوجها أضمن لأبنائي وضعاً اجتماعياً لا تحصى فوائده: فالنزعات الملكية تستعيد عزها يوماً بعد يوم، بحيث أن ابني، إذ يغدو بعد سنوات قلائل حائزاً للقب المركيز دوبريون ولإقطاعه بريع أربعين ألف ليرة، يغدو في وسعه أن يحتل في الدولة المرتبة التي يشاء..»[٤٦].

يتضح تماماً أن بالزاك في روايته هذه يبرح به التعطش إلى الانسجام وجمال العدالة والأخوة التي دافعت من أجلها البورجوازية ثم خانتها خيانة فظيعة حين جعلت همها الوحيد هو جمع الثروة والالتحاق بركب الأرستوقراطيين والنبلاء الذين كانت تجافيهم وتناصبهم العداء. إن بالزاك يحتج هنا بشدة على البورجوازيين في شخصيتي العجوز «غرانده»، والفتى «شارل». فكل منهما جمع ثروة بطرق غير شرعية على حساب الآخرين وعلى حساب القيم والمثل الأخلاقية. إن «غرانده» أخذ مال زوجته واشترى به حقول العنب وعرق الفلاحين الذين كان يهضم حقوقهم، وفي الوقت نفسه كان يعامل تلك الزوجة وابنتها معاملة الرقيق. ويبلغ به الجشع ذروته حين أخذ يساوم ابنته «أوجيني» كي تتنازل عن ميراث أمها بعد موتها[٤٧]، هذا فضلاً عن تنكره لأخيه المفلس وضربه بوصيته عرض الحائط. أما «شارل» فقد «اشترى وباع صينيين وزنوجاً، وأطفالاً وأعشاش سنونو، وفنانات، واستنفد جميع وسائل الربا والحرام. ولم يكن يتوانى عن الذهاب إلى جزيرة القديس توما ليشتري، بثمن بخس، بضائع قرصنها القراصنة، ثم يجلبها إلى الأسواق المحتاجة»[٤٨]. إن المفاهيم الأخلاقية اختلت عنده إلى أقصى حد، فنضب قلبه من دماء الإنسانية، وأصبح جافاً لا يتورع عن نكث عهد ابنة عمه البريئة من أجل المال والألقاب.

و«جي دي موباسان» هو الآخر يعرض في معظم كتاباته عنصر التوحش الذي كان يسيطر على مجمل العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وينتقد تكلف الطبقة البورجوازية الأرستوقراطية وزيف مواضعاتها.

إن «أوليفيه برتان» الرسام الذي ينتمي إلى طبقة اجتماعية متواضعة، والذي أتيحت له الظروف ـ بفضل براعته في فنه ـ أن يتصل بالطبقة «الراقية» مثل «راستنياك»، يأخذ على هذه الطبقة تكلفها حتى في الضحك: «كيف نضحك، وإذا ضحكنا كان ضحنا متكلفاً ككل عمل نقوم به إذا شئت أن تعرفي (يخاطب إحدى الدوقات) أين يضحكون حقاً من أعماق أفئدتهم فاذهبي إلى المسارح الشعبية.. خالطي الجنود في حجراتهم.. وأما صالوناتنا ففيها لا يضحكون.. فهم يتظاهرون بكل شيء حتى بالضحك»[٤٩].

* * *

وبعد، فإننا نستطيع أن نصل من خلال كل هذا إلى أن كلاً من «دوستويفسكي» و«بالزاك» و«جي دي موباسان» كانوا يرفضون الأوضاع الاجتماعية، ويحللون الحياة في ظل النظام البورجوازي الأرستوقراطي، ويكشفون عن مواطن الشذوذ في العلاقات والعواطف الإنسانية والاجتماعية، ويصورون انحطاط العالم الروحي والأخلاقي للناس في عصرهم.

وما يقال في هؤلاء يقال أيضاً في كل من «ستاندال»، و«تشيكوف» و «تولستوي» وغيرهم من أقطاب الواقعية.

٣) ومن السمات التي تتسم بها الواقعية النقدية أنها لا تدعو إلى فلسفة أو أيديولوجية معينة، كما سنرى عند الواقعيين الاشتراكيين على سبيل المثال، كما أنها لا تعطي حلولاً للمشكلات التي تطرحها، بل تكتفي بعرضها وتحليلها[٥٠]. إنها تصف الداء ولا تعطي الدواء بتعبير آخر. إن الذي يمكن أن يجمع بين كتاب الواقعية النقدية في هذا المجال هو موقفهم الإجمالي من الظلم والاستغلال وفساد الصلات الإنسانية والاجتماعية، ورفضهم للآفات والشرور التي كانت تعاني منها مجتمعاتهم. إنهم متقاربون في منطلقاتهم الفكرية

العامة من حيث رفضهم لنظام القنانة، وهضم حقوق الآخرين وامتهانهم، ومن حيث ميلهم إلى الدفاع عن الحرية، والمساواة، والإخاء، والتقدم(٥١). أما غير ذلك فإننا لا نجدهم يشتركون في الدعوة إلى الأفكار أو المبادىء المعينة العملية المتفق على أسلوب تطبيقها في الحياة.

ويخطىء بعض النقاد فيعتقدون بأن هناك أهدافاً مذهبية محددة ومعلومة الأركان(٥٢). إن الواقعية النقدية في الحقيقة أقرب إلى المنهج الأدبي منها إلى الاتجاه الفكري الصريح في دعوته، والواضح في عقيدته. هذا بغض النظر، طبعاً، عن النزعة النقدية التي فصلنا فيها القول.

٤) مما تمتاز به الواقعية النقدية إضافة إلى ما سبق، أنها تعتني بالنمذجة. وهذا خلافاً لما يراه بعض النقاد من أن هذا المذهب لا يقدم نماذج أو أنماطاً بل يقدم أفراداً(٥٣). ويقصد بالنمذجة عملية تصوير الكاتب لشخصية تتمثل فيها «مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد، أو متفرقة في مختلف الأشخاص»(٥٤)، بطريقة تجعلها حية وكأنها من خلق الطبيعة.

وهناك أنواع كثيرة للنماذج الأدبية، يذكر منها الدكتور محمد غنيمي هلال ما يلي(٥٥):

أ ـ النماذج الإنسانية العامة. وتؤخذ من طبائع البشر الثابتة فيهم، مثل الحب، والكراهية، والغيرة وما إلى ذلك. والكاتب هنا يحاكي صفات كائنة في الإنسان من حيث هو إنسان، ويجسد تلك الصفات في شخصية تستقطب خصائصها، ومثال ذلك نموذج البخيل، ونموذج الشخص الآثم الذي يكفر عن إثمه بالإخلاص في الحب، وما إلى ذلك.

ب ـ النماذج البشرية التي يعتمد الكاتب في رسمها على الأساطير. فهو إذن يحاكي مادة موجودة من قبل. وهناك أمثلة جمة على هذا النوع، كنموذج «أوديب» الذي حاكاه «سوفوكل»، وجسد فيه ا لبحث عن الحقيقة، وصراع الإنسان مع القدر(٥٦). وتوفيق الحكيم في مسرحيته «الملك أوديب»، الذي

أراد أن يصبح أوديب مسلماً على يده، ولكنه أخفق حين جعله يحاول أن يقنع أمه «جوكاستا» بإمكانية استمرار العلاقة بينهما برغم أنه كان يعلم أنها أمه[٥٧]. وما يقال في «أوديب» يقال أيضاً في نموذج «بجماليون» الذي حاكاه «برنارد شو» في مسرحيته «بجماليون» التي عالج فيها قضية الصراع بين الرجل العالم العبقري الذي يريد أن يحلق في السماء، وبين المرأة التي تمقت علمه وعبقريته وتشده إلى الأرض[٥٨]. وقد حاكاه توفيق الحكيم أيضاً في مسرحيته التي يصور فيها الصراع بين الأنثى والفنان الخالق، أو الصراع بين الفن والحياة[٥٩].

جـ ـ النماذج البشرية التي تؤخذ من مصادر دينية، كالقرآن، والتوراة، والإنجيل مثل نموذج «يوسف وزليخة»، ونموذج «الشيطان».

د ـ النماذج ذات المصدر الفولكلوري، مثل نموذج «شهريار» الذي وردت سيرته في «ألف ليلة وليلة». وقد تناوله توفيق الحكيم في مسرحيته «شهرزاد»[٦٠] التي يصور فيها نموذج الرجل الذي انسلخ عن إنسانيته، كي يعيش من أجل البحث عن المعرفة. كما تناوله «عزيز أباظة» في مسرحيته «شهريار»[٦١]. ومثل آخر نموذج «دون جوان» الذي نشأ في الفلوكلور الاسباني أولاً ثم تناوله عدة كتاب من بينهم «موليير»[٦٢]. وكذلك نموذج «سيجفريد» في الفولكلور الألماني الذي عالج موضوعه الكاتب الفرنسي «جان جيرودو»[٦٣].

هـ ـ النماذج البشرية المأخوذة من التاريخ، من مثل شخصية «كليوباترا»، و«يوليوس قيصر»، و«هرون الرشيد».

ومن الملاحظ أن الدكتور محمد غنيمي هلال حين يعدد أنواع النماذج البشرية في الأدب ومصادرها، يهمل ذكر النماذج المستقاة من الحياة الواقعية الخصبة، أو من طبقة اجتماعية ما. ولعل هذا الإهمال يدل على أنه هو الآخر لا يعترف بوجود نماذج عند الواقعيين النقديين.

هذا، ويجب أن نشير إلى أن النماذج البشرية في الأدب مقتصرة على الفن

القصصي والدرامي. أما الشعر فإننا لا نستطيع أن نتصور كيف يتمكن الشاعر في قصيدة واحدة تخضع لخصائص الشعر وقوانينه، أن يصور نموذجاً بشرياً برغم ما يتطلبه هذا النموذج من إحاطة بأبعاده المختلفة التي سنتعرض لها الآن، ومع ذلك فإن الدكتور محمد الصادق عفيفي يؤكد ـ مجاراة لبعض النقاد ـ إمكانية استيعاب فن الشعر للنماذج البشرية[٦٤].

وبعد، فإنه يجب علينا أن نذكر الآن كيفية خلق النموذج في الأدب، أو الطريقة التي لا بد أن تتبع كي تؤدي إلى تكوين نموذج فني نابض بالحياة.

إن النموذج شخصية بشرية أولاً وقبل كل شيء، وهي موجودة على نحو ما، سواء في الأساطير أم في التاريخ، أم في الفولكلور، أم الواقع. ولكن هذه الشخصية تنتظر الكاتب القدير الذي يبرزها إلى الوجود ويبث فيها الحياة، ويكسو هيكلها باللحم، ويجري في عروقها الدم، ويوضح معالمها، أو بتعبير الكاتب المسرحي الإيطالي «بيرانديللو»: إنها «تبحث عن مؤلف»[٦٥].

إنه من الضروري في النمذجة الناجحة أن يحدد الكاتب أبعاد الشخصية الآتية:

آ) البعد الجسمي. وهو البعد الذي كان مهملاً في كل من الكلاسيكية القديمة، والكلاسيكية الحديثة، وذلك يرجع إلى أن الأدباء كانوا يعتمدون على الأساطير غالباً. والشخصية الأسطورية بطبيعتها مجردة وضبابية وبعيدة عن التحديد والحياة، وهذا خلافاً لعنصر القصص أو «الحدوتة» التي كانت تحظى بعناية كبيرة من الأدباء.

أما في العصور الحديثة فإن الاهتمام أصبح منصباً على الشخصية دون غيرها من عناصر القصة أو المسرحية، لأنها هي التي توجه الأحداث. وليس معنى هذا أن الأحداث لا تلعب دوراً على الإطلاق، بل إنها هي بدورها تسهم في تحديد أبعاد الشخصية وبلورتها[٦٦].

ومن هنا فإننا نجد الواقعيين يرسمون صفات شخصياتهم الجسمية وملابسهم بدقة بالغة. إن بالزاك عادة يعطينا صورة عن شخصياته قبل أن ينتقل إلى الحديث

عن العلاقات التي تربط بينهم. فـ«فوتران» مثلاً «عريض المنكبين، بارز الصدر، غليظ العضلات، خشن اليدين، وعلى وجهه سمة من الصلابة بالرغم من حسن معاشرته ومرونة حديثه»[٦٧]، والأب «غوريو»، الذي كان في العقد السادس، ذو مدمع مقلوب، منتفخ، متدل، يضطره غالباً إلى مسحه[٦٨]. ويذكر بالزاك السمة الجسدية البارزة في الشخصية من حين لآخر كمدمع غوريو، وأرنبة أنف الآنسة «دوبريون». ولا يكتفي بالزاك بهذا، بل نراه يتغلغل حتى في الملابس الداخلية لشخصياته كما يفعل على سبيل المثال بالسيدة «فوكه» ذات التنورة «الداخلية المصنوعة من الصوف المشغول بالإبرة»[٦٩]. وهذا ما نجده عند «تولستوي» أيضاً. ومن لا يذكر «بطرس بيزوخوف» ببطنه البارز وهيئته القبيحة، والعجوز «بولكونسكي» الغضوب الوجه[٧٠]؟!.

ب) البعد الفكري. إن التفكير عند الكتاب البارعين ليس مجرداً عن الشخصية أو معلقاً في السماء، بل إنه يضرب بجذوره في أعماق هذه الشخصية الإنسانية التي تتحدد بعض سماتها من خلاله، كطريقة التفكير التي تتجلى في الحوار، والتعصب إلى فكرة معينة، وأسلوب الدفاع عن تلك الفكرة وتبريرها، وما إلى ذلك. وفي هذا المجال يؤكد «جورج لوكاتش» أن أفلاطون في «مأدبته» يقدم لنا شخصيات تمتاز بصفاتها الفردية الخاصة في التفكير الذي أضفى على كل فرد صبغة معينة، وحدده بسمة عميقة، كأسلوب الفرد في معالجة المسألة و«في ما يتبناه كمسلمة لا تحتاج إلى برهان، وفي ما يقدم له البرهان، وكيف يسوق البرهان، ومستوى التجريد في أفكاره، ومصدر أمثاله الحسية، وما يهمل أو يقفز عنه»[٧١]. وهكذا فإننا نستطيع القول إن التفكير في عملية النمذجة يجب أن لا يتخذ هدفاً في ذاته، بل يجب أن يكون وسيلة من وسائل تحديد سمات النموذج الأدبي. إن دوستويفسكي لم يكن يستهدف التلذذ حين يعري جهاز النفس البشرية، ويغوص في أعماق شخصياته، ويدلل على دقائق أفكارهم محللاً إياها. أقول: إنه لم يكن يستهدف التلذذ وإنما يستهدف تحديد خصائص نماذجه الفكرية والروحية بالإضافة إلى استبصار ظروفهم ومحيطهم الذي يتحركون فيه.

ومما يعطينا صورة فريدة عن تفكير الشخص ونفسيته سلوكه العام في الحياة. إن السلوك ـ عادة ـ وليد التفكير، وكلما كان هذا السلوك مختلفاً عن سلوك الآخرين ازددنا شعوراً بوجود الشخصية النموذجية. إن «سلفان» الموظف الذي تتبعه «جورج ديهاميل» في عدة روايات له يقوم بمغامرة عجيبة وغامضة؛ إذ بينما كان رئيسه منهمكاً في النظر في بعض الأوراق حدثته نفسه بأن يلمس شحمة أذنه الحمراء، وأخذ يضع الخطط لتحقيق رغبته المضحكة، وحين واتته الفرصة والشجاعة نفذ ما عزم عليه، فانزعج ذلك الرئيس وطرده شر طردة[٧٢]. إن هذا السلوك الشاذ من «سلفان» يجسد بدائية نفسيته بطريقة أخاذة.

ولعله من نافلة القول أن نؤكد أن الفكرة المجردة يجب أن تخضع خضوعاً تاماً للشخصية، وأن تصبح محركة لهذه الشخصية ومولدة للمعاناة والصراع الحاد في داخلها. إن «إيفان كالاييف» في مسرحية «العادلون»[٧٣] لألبير كامي يعيش أفكاره عن الحرية والعدالة بصدق، فيندفع إلى الاغتيال ويرضى بالسجن والموت من أجل هذه الأفكار.

جـ) البعد الاجتماعي: إذا كانت الشخصية الأدبية محددة الأبعاد الجسمية والفكرية والنفسية، فإن هذا وحده لا يجعل منها نموذجاً نابضاً بالحياة، فلا بد من تحديد الأبعاد الاجتماعية وتجسيد ملامح العصر والظروف المحلية في تلك الشخصية. إن بالزاك لا يكتفي برسم الملامح الفردية للشخصية، بل يعكس فيها بقوة كل العناصر الشائعة في طبقتها الفاسدة، وبهذا يضمن بالزاك تلازم البعيد الفردي مع البعد الاجتماعي، فيصبح البعدان متلاحمين «لا ينفصمان في أبطاله، لأنهما كالنار والحرارة التي تشع منهما»[٧٤]، على حد تعبير الدكتور صلاح فضل، وهذا ما يبدو لنا بكل وضوح عندما نتأمل شخصية العجوز «غرانده» أو «شارل غرانده»، أو ابنتي الأب «غوريو». وما يقال في شخصيات «بالزاك» يقال أيضاً في شخصيات «دوستويفسكي» من مثل «راسكولنيكوف» و«إيفان» و«ديمتري».

ولعل أبرز ما يميز النمذجة في الواقعية النقدية عن النمذجة في الكلاسيكية

أن الأولى لا تخلق النماذج البشرية العامة إلا من خلال السمات الفردية والاجتماعية، بينما تقدم الثانية هذه النماذج مجردة عن تلك السمات، إن الأولى واقعية تنطلق من التفرد والمحلية إلى العمومية العالمية، أما الثانية فمثالية تنطلق رأساً من السمات العمومية الخالدة في البشر؛ فنحن نجد «فيدر»[٧٥] تجسد لنا الصراع بين عاطفتي الحب والانتقام، فهي تحب «هيبوليت» ابن زوجها الملك من جهة،وتريد أن تنتقم منه فتفسد ما بينه وبين أبيه حين لم يستجب لنزوتها من جهة أخرى. و«آندروماك»[٧٦] تجسد لنا الصراع بين عاطفتي الوفاء والأمومة، لأنها تحرص على وفائها لزوجها الشهيد «هيكتور» فترفض الزواج من قاتله، وتريد في الوقت نفسه أن تحتفظ بابنها الذي يهددها قاتل زوجها بإلحاقه بأبيه إن لم ترضخ وتلبي رغبته. وفي مسرحية «السيد»[٧٧] «لكورني» نجد الصراع يجري في نفسيه «شيمين» بين الحب والواجب، فهي تحب خطيبها الذي قتل أباها في ظروف خاصة، ولكنها تجنح إلى رفضه بسبب جريمته، والانتقام لأبيها، وفي مسرحية «عطيل»[٧٨] «لشكسبير» نجد الاهتمام منصباً على عاطفة الغيرة وتصوير نتائجها وآثارها في «عطيل» وفي «ديدمونة» زوجته. إن هذه العواطف التي تمذجها لنا كل من «راسين» و«كورني» و«شكسبير» عواطف معلقة ليس لها أرضية اجتماعية وخلفية محلية أو سمات خصوصية فردية. إن الاهتمام بهذه السمات وبتلك الأرضية أو الخلفية نجده عند الواقعيين النقديين من أمثال «بالزاك» و«ستندال» و«تشيكوف» و«دوستويفسكي»، وليس عند «راسين» أو «كورني».

* * *

والسؤال الذي يهمنا كثيراً أن نطرحه الآن هو ما إذا كانت النمذجة تتطلب محاكاة الناس العاديين الذين نراهم يومياً؟.

إن مهمة الكاتب وواجبه ليس هو تصوير الحياة الواقعية اليومية على الإطلاق، لأن الحياة اليومية مضطربة ومبتذلة، ولن يفيدنا نقلها نقلاً حرفياً في شيء، إذ ما فائدة تصوير الواقع تصويراً فوتوغرافياً ما دام هذا الواقع قائماً

أمامنا، في كتب التاريخ والاجتماع؟. إن مهمة الكاتب وواجبه هو تصوير أعماق الحياة التي لا يراها سوى النافذ البصيرة، الدقيق الملاحظة.

ومن هنا فإننا نؤاخذ أفلاطون الذي رأى في الفن محاكاة للطبيعة بطريقة سطحية فجة. ورأيُ أفلاطون في الفن مرتبط بمفهومه للعالم الذي يقسمه إلى ثلاث دوائر رئيسية هي: عالم المثل، وعالم الطبيعة، أو العالم المحسوس، ثم الصور والظلال. ولما كان أفلاطون يعتقد بأن الحقيقة الخالصة تكمن في عالم المثل، وأنه لا يمكن لأحد أن يصل إليها مهما بلغ من قوة الإبداع، فإنه سدد هجومه على الفن عامة وعلى الشعر خاصة، بدعوى أن الفنان أو الشاعر بعيد عن الحقيقة ثلاث خطوات، لأنه يحاكي الطبيعة بفنه أو بشعره، والطبيعة تعد بدورها ـ كما ذكرنا ـ محاكاة للحقيقة الموجودة في عالم المثل. وبهذا يكون عمل الشاعر محاكاة للمحاكاة، أو تقليداً للتقليد[٧٩].

وقد عارض أرسطو هذه الفكرة التي تنزل بمستوى الفن والأدب إلى هذا الدرك، ورأى أن المحاكاة في الشعر لا تتم برسم الأشياء والأشخاص كما هم في الواقع مثلما ذهب أفلاطون، «فمهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل في رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه كان يسظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أم نثراً)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[٨٠].

ونرى أن أقطاب الواقعية النقدية يحرصون على تحقيق فكرة أرسطو هذه تحقيقاً ممتازاً، فيعمدون إلى استيعاب الملامح الجوهرية للإنسان والعصر والمجتمع بطريقة تبدو لأول وهلة بعيدة عن الواقع بعداً كبيراً، ولكنها في حقيقتها العميقة أصدق تعبيراً من المواقف والشخصيات المبتذلة. ومن هنا فإننا نعد «دون كيخوتة» على سبيل المثال، من أقوى النماذج المقنعة في الآداب العالمية

حتى ولو رأيناه يندفع نحو الطواحين الهوائية ليقاتلها باستماتة[٨١]. ومن هنا أيضاً نتقبل تلك اللوحات الفظيعة التي رسمها لنا «دوستويفسكي»، كما نتقبل شخصية العجوز «غرانده». ويجب ألا نخلط بين التطرف عند الواقعيين والتطرف عن الرومانتيكيين. فالتطرف عند هؤلاء يتخذ هدفاً في حد ذاته، أما التطرف عند أولئك فإنه يتخذ وسيلة لاستخراج «الأعمق والأبعد في السمات الإنسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها»[٨٢].

* * *

وقد يكون من نافل القول أن نذكر أن النماذج الحسية لا يتأتى خلقها إلا لذي خيال خصب، وذي ملاحظة دقيقة، وبصر نفاذ في النفس الإنسانية والحياة الاجتماعية، فبهذه الصفات يستطيع الكاتب أن يبدع شخصيات حية،وخاصة إذا كان يستطيع الخروج عن ذاتيته ليتقمص ذاتية شخصياته، على نحو ما كان يفعل «بالزاك» الذي يروي أنه كان يقول حين يستمع إلى أحاديث الناس وتصرفاتهم: «لمجرد استماعي إلى هؤلاء الناس يمكنني أن أحيا حياتهم فأشعر بأسمالهم على ظهري وبأحذيتهم المثقوبة في قدميَّ. تسري في نفسي أمانيهم وحاجاتهم أو بالأحرى تنتقل نفسي إلى نفوسهم فيتحقق إذ ذاك حلم اليقظان»[٨٣].

ومن المعلوم أن الكاتب حين يصل إلى هذه الدرجة من الإحساس بحياة شخصيته وحركتها وملامحها الخاصة بها يترك لها حرية التصرف واستقلال التفكير، في عمله الأدبي، وإذا ما حاول أن يسيطر عليها تمردت عليه. وهذا ما نراه عند بالزاك الذي كانت جل شخصياته تجسيداً لإدانة البرجوازية الأرستوقراطية والسخرية المرة منها، بالرغم من أنه هو نفسه ـ أي بالزاك ـ كان ذا نزعة بورجوازية ملكية ـ كما ألمحنا من قبل. وهذا ما جعل بعض النقاد يتهمونه ـ خطأ ـ بالتناقض[٨٤].

الهوامش:

(١) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٨٥.

(٢) بالزاك، أونوريه: الأب غوريو. منشورات عويدات. الطبعة الأولى بيروت ١٩٦٢. ص ١١٧.

(٣) دوستويفسكي، فيدور: الجريمة والعقاب. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ج ١ ـ القاهرة ١٩٧٠. ص ٤٩٥.

(٤) المصدر نفسه. ص ٤٩٦ ـ ٤٩٧.

(٥) دوستويفسكي، فيدور: الجريمة والعقاب. ج ١. ص ١٦١ - ١٨١.

(٦) شتاينبك، جون: عناقيد الغضب، ترجمة سعد زهران. دار المعارف. القاهرة ١٩٧١. الجزء الأول ص ٤٩.

(٧) دوستويفسكي، فيدور: الأخوة كارامازوف. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٩. ج ٢ ص ٧٥.

(٨) بيس، ريتشارد: دوستويفسكي (دراسة لرواياته العظمى) ترجمة عبد الحميد الحسن. وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٦. ص ٦١ - ٦٥.

(*) وهو الداء الذي كان يعاني منه دوستويفسكي نفسه.

(٩) مندور، محمد: نماذج بشرية. دار المعرفة. ط ٣. القاهرة ١٩٦١. ص ٢٩٠.

(١٠) دوستويفسكي، فيدور: الأبله. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧٠ ج ٢. ص ١٥.

(١١) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٩. ج ١. ص ١٢.

(١٢) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الأول. ص ٣٢٧.

(١٣) فيدور دوستويفسكي: الإخوة كارامازوف. الجزء الأول ص ٣٣٦.

(١٤) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثاني ص ٦٠.

(١٥) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثالث ص ٢٧٣.

(١٦) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الأول ص ٤٤٩.

(١٧) بيس، ريتشارد: دوستويفسكي. ص ٣٤٢.

(١٨) بيس، ريتشارد: دوستويفسكي. ص ٣٥٥.
(١٩) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثاني. ص ٣٥.
(٢٠) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب. دار العودة دار الثقافة. بيروت ١٩٦٣. ص٢٤٤.
(٢١) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثاني. ص ٧٤.
(٢٢) الصفحة نفسها.
(٢٣) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثاني. ص ٧٧.
(٢٤) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثالث. ص ٥١٥.
(٢٥) المصدر نفسه. ص ٥٣١.
(٢٦) إسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب. ص ٢٤٨.
(٢٧) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثاني. ص ٣٤٧ - ٣٧٦.
(٢٨) بيس، ريتشارد: دوستويفسكي. ص ٣٨١.
(٢٩) المرجع نفسه. ص ٣٨٣.
(٣٠) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الأول. ص ٣٤ - ٤٤.
(٣١) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثالث. ص ٤١٦.
(٣٢) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كارامازوف. الجزء الثالث. ص ٤٠٥ - ٤٦٧.
(٣٣) محمود، حسن: دوستويفسكي. دار المعارف بمصر ١٩٥٦. ص ١١٧.
(٣٤) بالزاك، أونوريه: حب وطلسم. ترجمة فريد أنطونيوس. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر. دمشق ص (ب) من مقدمة المترجم.
(٣٥) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ترجمة أسعد حليم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١ ص ٦٩.
(٣٦) الجابري، شكيب: مقدمة «الناعقون» لبالزاك. منشورات عويدات ط ١ - بيروت ٦٤. ص ١٢.
(٣٧) المرجع نفسه. ص ٨.
(٣٨) لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية الأوروبية. ترجمة أمير إسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٢. ص ٢٧٠.
(٣٩) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ١٣٣.
(٤٠) بالزاك، أونوريه: الأب عوريو. ص ١١٦.
(٤١) مندور، محمد: نماذج بشرية. دار المعرفة. ط ٣. القاهرة ١٩٦١. ص ٢٤١.

(٤٢) بالزاك، أونوريه: أوجيني غرانده. ترجمة فؤاد كنعان. المنشورات العربية ـ لبنان. ص ١٣.
(٤٣) المصدر نفسه. ص ٣١.
(٤٤) بالزاك، أونوريه: أوجيني غرانده. ص ٣٤.
(٤٥) بالزاك، أونوريه: أوجيني غرانده. ص ١٦٩.
(٤٦) بالزاك، أونوريه: أوجيني غرانده. ص ٣٦٦ ـ ٣٦٧.
(٤٧) بالزاك، أونوريه: أوجيني غرانده. ص ٣٣٤.
(٤٨) المصدر نفسه. ص ٣٥٤.
(٤٩) موباسان، جي: قوى كالموت، ترجمة إبراهيم الحلو. (سلسلة عيون الأدب العالمي عدد ٦). دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر. دمشق ١٩٥٣. ص ٧٠.
(٥٠) دوستويفسكي، فيدور: الإخوة كاراماروف. الجزء الأول. ص ١٢.
(٥١) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية (المنهج والأسلوب). ترجمة عدنان مدانات. دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع. ط ١. بيروت ٧٥. ص ٨.
(٥٢) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٥٤.
(٥٣) Khuri Musa: Literary Criticism. Damascus 1972. P 36.
(٥٤) هلال، غنيمي: الأدب المقارن. ص ٣٠٣.
(٥٥) المرجع نفسه. ص ٣٠٣ ـ ٣٢٨.
(٥٦) انظر كتاب «من الأدب التمثيلي اليوناني» الذي يضم مسرحيات سوفوكل، من ترجمة الدكتور طه حسين. دار العلم للملايين. بيروت. ط ٢. ١٩٧٨.
(٥٧) الحكيم، توفيق: الملك أوديب. المطبعة النموذجية. القاهرة ١٩٤٩. ص ١٦١ ـ ١٦٢.
(٥٨) عوض، لويس: المسرح العالمي. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٤. ص ٣٦٠ وما بعدها.
(٥٩) الحكيم، توفيق: بجماليون. المطبعة النموذجية. القاهرة ١٩٤٢.
(٦٠) الحكيم، توفيق: شهرزاد. دار الكتاب اللبناني. بيروت ١٩٧٣.
(٦١) أباظة، عزيز: شهريار. مطبعة مصر. القاهرة ١٩٥٥.
(٦٢) Moliere oeuvres completes. Dom-Juan P 375 - 408.
(٦٣) سيجفريد لجان جيرودو: سلسلة روائع المسرح العالمي. ترجمة الدكتور كمال فريد. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٣.
(٦٤) عفيفي، محمد الصادق: نموذج البخيل. ص ٩ ـ ١٠.

(٦٥) بيرانديللو، لويجي: ست شخصيات تبحث عن مؤلف. ترجمة محمد إسماعيل محمد. الشركة التعاونية للطباعة والنشر. (سلسلة روائع المسرح العالمي). القاهرة.

(٦٦) مندور، محمد: الأدب وفنونه. دار النهضة للطبع والنشر ط ٢. القاهرة. ص ١٠٥.

(٦٧) بالزاك، أونوريه: الأب غوريو. ص ٢٩.

(٦٨) المصدر نفسه. ص ٣١ المصدر نفسه. ص ٤.

(٦٩) المصدر نفسه. ص ٢٢.

(٧٠) تولستوي، ليون: الحرب والسلم. ترجمة الدكتور سامي الدروبي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٧٦.

(٧١) لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية. ترجمة الدكتور نايف بلوز. منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٢. الطبعة الثانية. ص ٢٢.

(٧٢) ديهاميل، جورج: دفاع عن الأدب. ترجمة الدكتور محمد مندور الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. (انظر مقدمة المترجم. ص ٢٤.

(٧٣) Camus, Albert: Les Justes. Editions Gallimard. Paris 1950.

(٧٤) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ١٤٨.

(٧٥) راسين، جان: فيدر. ترجمة يوسف محمد رضا. دار الكتاب اللبناني. بيروت ١٩٦٧.

(٧٦) راسين، جان: آندروماك. ترجمة الدكتور طه حسين. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٨.

(٧٧) Corneille. Le Cid. Librairie Larousse. Paris 1970.

(٧٨) شكسبير، وليم: عطيل. ترجمة خليل مطران. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٢.

(٧٩) أفلاطون: الجمهورية (الكتاب العاشر). ترجمة الدكتور لويس عوض. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٦ (انظر «نصوص النقد الأدبي». الجزء الأول) ص ٦٠ ـ ٦٥.

(٨٠) أرسطو، طاليس: فن الشعر. ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٥٣. ص ٢٦.

(٨١) ثربانتس، ميجيل: دون كيخوتة. ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي. دار النهضة العربية. القاهرة ٦٥. ج ١. ص ٧٣ ـ ٧٦.

(٨٢) لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية. ص ٣٣.

(٨٣) جبر، جميل: مقدمة «أوجيني غرانده» لبالزاك. ص ب.

(٨٤) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ٧٧ ـ ٧٨.

الفصل الرابع

الواقعية الطبيعية

يرى بعض النقاد أن الواقعية الطبيعية امتداد للواقعية النقدية، فالدكتور محمد مندور يذهب إلى أن «هذا المذهب الذي يتزعمه إيمل زولا يعد تطوراً طبيعياً للواقعية»[1] النقدية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يفهم من سياق كلامه عن هذا المذهب أنه يعده مواصلة لتطور الواقعية النقدية. بل إن الدكتور «هلالاً» لا يكتفي بهذا وإنما يجزم بأنه «لا فرق بين الواقعيين والطبيعيين إلا في المبدأ الذي تمسك به زولا في الانتهاء في القصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل»[2].

وربما كن التباس الأمر على هذين الناقدين وغيرهما يعود إلى ما كان يدعيه زعيم الواقعية الطبيعية «إيميل زولا» من أن مذهبه حلقة من حلقات تطور الواقعية النقدية، وشكل انتهت إليه هذه الأخيرة[3].

والحقيقة أن الطبيعية ليست امتداداً للنقدية إطلاقاً، إن لها منهجها وأسسها، وخلفيتها التي تعتمد على محاكاة أسلوب العلوم التجريبية والأبحاث العضوية والفسيولوجية، التي تأثرت بها بشكل مباشر، كما أنها لا تختلف عن النقدية بميزة واحدة فحسب، بل تختلف عنها بعدة ميزات، ولا ندري لماذا تحسب الطبيعية على النقدية و«تؤخذ هذه الأخيرة بأخطائها وذنوبها»[4] الكثيرة. وسوف تتضح لنا الهوة الواسعة بين المذهبين المذكورين من خلال استعراضنا لبعض ميزات الطبيعية:

١) تصدر الطبيعية عن فلسفة في يالحياة مؤداها أن الإنسان شقي شرير،

وأن سبب شره وشقائه يعود إلى الغرائز الطبيعية الدنيئة وإلى العيوب والعاهات التي ورثها الناس عن أسلافهم، واكتسبوها من بيئتهم(٥).

والفرق هنا بين النقديين والطبيعيين، أن أولئك يرون أن سبب الداء والفساد يعود إلى المجتمع بالدرجة الأولى، أما هؤلاء فيلحون على الأسباب البيولوجية الوراثية خاصة. ولهذا فإننا نجد كثيراً من الشخصيات التي تمثل كثيراً من الخير والاستقامة والطيبة في روايات الواقعيين النقديين، كشخصية الأمير «ميشكين» و«أليوشا» و«الأب غوريو» و«أوجيني» وهلم جرا، بينما لا نجد عند الطبيعيين سوى حيوانات(٦) سلبية متوحشة، لا تبالي بسفك الدماء، ودوس المقدسات من أجل إشباع غرائزها كما سنرى بعد قليل أثناء عرضنا لبعض أعمال الطبيعيين. وإذا وجدنا بعض الشخصيات التي نشتم منها رائحة النبل أو الشهامة أو الطيبة، في كتابات الطبيعيين فلا بد ألا ننسى أبداً بأن تلك الشخصيات قد وجدت لضرورة فنية معلومة، وهي أن تكون وسيلة لإيضاح قتامة الشخصيات الشريرة، أو أن تكون ضحية، ما دام الكاتب لا يستطيع أن يكشف عن شراسة القاتل إلا من خلال المقتول.

وتبدو لنا هذه النزعة المغرقة في التشاؤم في جل آثار الطبيعيين بشكل صارخ، ففي «الوحش البشري»(٧) لإيميل زولا ـ الذي يعد مؤسساً لهذا المذهب(*) ـ نقابل «روبو» الزوج الذي يرتاب في علاقة زوجته «سيفرين» بحاميها السابق «موران» الغني، فيهددها بالقتل، وتتكر في بداية الأمر ثم تقر بأنه يلاحقها ويضايقها باستمرار، ولكنها ترفضه وتحتقره. وحينئذ يعزم «روبو» على قتله بمشاركتها ما دامت تكرهه.

ويشرع «روبو» في وضع مخطط الجريمة، ثم ينفذه في القطار حيث يذبحه كالخروف. ويبدو لنا لأول وهلة أن الغيرة هي التي دفعت «روبو» إلى القتل، ولكننا حين نتغلغل في قراءة الرواية نجد أن الدافع الحقيقي لم يكن الغيرة، إن «روبو» قتل إرضاء لشهوة القتل، بدليل أنه يتأكد تماماً من خيانة زوجته مع رجل آخر فيما بعد، وهو «جاك» ولا يفعل أي شيء.

لقد استطاع «جاك» أن يقف على سر جريمة «روبو» وزوجته، فاستغل ذلك وجر «سيفرين» إلى خيانة زوجها معه مقابل سكوته وكتمانه. و«جاك» هذا هو نفسه فريسة للرغبة في سفك الدماء. تلك الرغبة الدفينة في أعماقه التي كان يبذل جهداً كبيراً في كبح جماحها دون جدوى. لقد اختلى «جاك» مرة بعشيقته «فلورا» فاضطرم صدره رغبة في قتلها، فتركها وأخذ يركض على غير هدى هارباً برغبته العارمة[8]. وهو يعاني من داء هذه الرغبة منذ كان صغيراً، فقد كاد يخمد أنفاس فتاة تصغره بسنتين في إحدى المرات، كما أنه غيب نصل مطواة في عنق فتاة كان يراها دوماً في طريقها إلى المدرسة[9].

ونرى «فلورا» حين تكتشف علاقة «جاك» بزوجة «روبو» تأخذها الغيرة فتنتقم منه وتخرج القطار الذي كان يشتغل فيه عن سكته، ويموت من جراء ذلك عدد هائل من الناس الأبرياء. وهذه الجرائم والآثام الشنيعة التي ذكرناها تعد غيضاً من فيض مما جاء في «الوحش البشري».

وفي رواية أخرى لزولا، وهي «تيريز راكان»[10] نجد أنفسنا أمام عائلة صغيرة حزينة، تتألف من الأم «مدام راكان» وابنها «كميل» الذي يعاني من أمراض كثيرة منذ نعومة أظافره، و«تيريز» ابنة أخيها التي حملها أبوها، إليها وأوصاها برعايتها واعتبارها وديعة لديها، وكانت هذه الأسرة تعيش في الريف الفرنسي في هدوء، وإذا بالابن «كميل» المدلل يحمل أمه على السفر إلى باريس، لأنه ضاق بحياة الريف الراكدة، الكئيبة، وتطلع إلى أنوار العاصمة الفرنسية. وتنتقل هذه الأسرة إلى باريس نزولاً عند رغبة «كميل»، وتشعر الأم بتقدم السن فتزوج «كميل» من ابنة خاله، كي تقضي أيامها الباقية في ظل سعادتهما. ولكن الذي يحدث هو أن «تيريز» تهوى صديقاً لكميل كان يتردد على بيت العائلة أيام الخميس. وقد كان ذلك الصديق، واسمه «لوران» يتعاطى فن الرسم فعرض على صديقه كميل أن يرسم له صورة لكي يتسنى له أن يرى عشيقته في غير أيام الخميس.

ويتفق «لوران» و«تيريز» على الزواج، ويقتلان «كميل» المسكين بدفعه إلى لجة مياه نهر «السين»، وذلك أثناء نزهة قاموا بها.

ويظل شبح «كميل» يطاردهما ـ أي الخائنين ـ بعد ذلك حتى يجرعا السم معاً بعد أن ربطت «تيريز» عدة علاقات مع رجال غرباء.

وقد تتبع زولا حياة أسرة تكتسب الجريمة خلفاً عن سلف، وهي أسرة «روغون ماكار» الذي نجد فروعها في كثير من رواياته.

وفي مسرحية «الأشباح»[١١] «لإبسن» النرويجي تلقي مسز «آلفنج» الأرملة تعيش في وحشة قاسية في قرية من قرى النرويج الساحلية، وتنفق حياتها في سبيل إيهام الناس وإقناعهم بأن زوجها «الكابتن آلفنج» عاش شريفاً ومات شريفاً. ولكن وحشة هذه الأرملة تنتهي بقدوم ابنها الوحيد «أوزوالد آلفنج» من باريس حيث كان يدرس فن الرسم منذ عشرين سنة، فتأنس به وتسر كثيراً. ويزورها في بيتها القس «ماندرز» ـ وهو صديق قديم لآل آلفنج ـ بعد غيبة طويلة ـ ليسوي أموراً تتعلق بإشرافه على ملجأ للأيتام أنشأته باسم زوجها الراحل، إحياء لذكراه العطرة، وتخليداً لاسمه.

ويقبل «أوزوالد» على القس «ماندرز» فيرحب به، ويدور بينهما حديث يكشف عن اختلاف آرائهما في الحياة، فالشاب «أوزوالد» يستمرىء حياة الحرية والفوضى التي يحياها الفنانون في باريس، حيث يستطيع أن يتصل بالمرأة، ويعيش معها من غير رباط شرعي، والقس «ماندرز» يرى أن هذه الحياة بوهيمية فاسقة، تخالف روح الدين والنظام، ولا تناسب الرجل المحترم الشريف.

وحين يختلي القس بأم الشاب يعنفها كثيراً على ما آلت إليه حال ابنها، ويضع مسؤولية انحرافه على عاتقها وحدها، لأنها لم تتول تربيته وتنشئته في جو الأسرة، وقصرت في واجبها بوصفها أماً، فلم تستطع أن تتحمل عبء الأمومة الذي يجب أن تقبله كل امرأة صالحة راضية، وتخلت عن ابنها وهو في سن السابعة، حين أرسلته ليتعلم في مدارس الغربة.

ويذكر القس «مسز آلفنج» «بماضيها السيء» وبذنوبها وآثامها التي اقترفتها في حق زوجها الراحل الطيب الذكر المرحوم «الكابتن آلفنج»، فهي تنسى أنها قد هربت منه يوماً ما، وأنها التجأت إلى «ماندرز» تصف له مدى تعاستها ويأسها، وترجوه أن يأويها، ولا ريب في أن هذا يعد تمرداً على أقدس الروابط الإنسانية، ولا يتفق مع تعاليم الكنيسة. وعندما تسمع «مسز آلفنج» هذا الكلام المؤلم من القس تضطر إلى أن تقص عليه أخبار زوجها بالتفصيل، فنعلم منها أن ذلك الزوج الذي قضت شطراً من عمرها في بناء أسطورة مكارم أخلاقه ومروءته، كان في الحقيقة خليعاً مستهتراً بكل القيم، وكان متهافتاً على شهواته الرعناء، غير مبال بعواطفها ـ هي الزوجة التعيسة ـ وقد أصيب بمرض «السفلس» من جراء مخالطته النساء، وقد مات بهذا الداء. أما الابن الذي جاء القس يلومها من أجله، ويحملها مسؤولية انحرافه، فإنها أرسلته إلى فرنسا في صغره لتبعده عن الجو الموبوء الذي كان يعيشه أبوه في المنزل، جو العربدة والفجور.

وفي نهاية المسرحية تكتشف أن الابن الشاب مصاب هو الآخر بداء «السفلس» الذي انتقل إليه من أبيه عن طريق الوراثة، كما تكتشف أنه أصبح يسلك مسلك أبيه تماماً، فلا يتورع عن العبث بخادمة أمه التي حملت منه.

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن «إبسن» لم يعتنق المذهب الطبيعي في فترة من حياته عن اقتناع ودراسة موضوعية نظرية كما هو الأمر بالنسبة إلى «زولا» بل أخذ يجاري الطبيعيين بسبب ظروف خاصة في حياته، فقد «انجرف في تيار البوهيمية ووجد نفسه أباً لابن غير شرعي. وقد عرضه هذا للنقد والتجريح من الدوائر المحافظة على التقاليد، كما دفعه إلى تصور هذه العلاقة الآثمة في عدد مسرحياته»[١٢]. وكأن «إبسن» يتجه إلى الطبيعية ليحتج على انتقادات الناس، ويوحي إليهم بأنهم ليسوا أبرياء هم الآخرين، وليسوا بأحسن منه. وهذا ما أدى به إلى أن يحيد عن خطه الفني في المسرح، ذلك الخط الذي يمثل

الاتجاه الفكري أو الذهني الذي ظهر في القرن الماضي في الآداب الغربية، والذي كان «إبسن» رائداً له[١٣].

وفي «الأستاذ كلينوف» للكاتبة الدانماركية «مدام كارين برامسون» تقابل أستاذاً للفلسفة هو «الأستاذ كلينوف» المحاضر بالجامعة، القميء، المشوه الخلقة، المهدد بالعمى، والذي يكره البشر كراهية شديدة، وخاصة المرأة، كما تقابل «فورسبرج» صاحب الحانة الذي تدهورت حالته المادية، وكسدت تجارة الخمور عنده، فلم يجد طريقة لإنعاش تلك التجارة سوى ابنته الوسيمة الطيبة القلب «إليز» التي كان يعرضها على الزبائن ويغريهم «بجمال عينيها»[١٤].

تجد هذه الفتاة المسكينة تضيق بهذا العمل الدنس فتقرر أن تضع حداً لحياتها بأن تلقي نفسها في اليم. وتصادف أن مر الأستاذ «كليتوف» «بإليز» لحظة همت بالانتحار، فعرض عليها بأن تصبح قارئة له بدلاً مما تريد الإقدام عليه، فترددت، ولكنها رأته أهون من الانتحار فتبعته.

وما لبث الأستاذ «كلينوف» أن أرغم «إليز» التي لم تكن تحبه على الزواج منه بطرقه الشيطانية، ثم أخذها معه في رحلة إلى الأرياف، وهي لا تكن له سوى الشفقة الممزوجة بالأسى على حالته، وتحاول الفتاة أن تصبر ولكنها لم تستطع فكتبت لفتى آخر، اسمه «فيديل»، كان قد طلب يدها من «كلينوف» ظاناً أنه لن يمانع، وحين يعلم «كلينوف» يهددها بالانتحار إن هي تركته، ويقابلها «فيديل» مرة ثانية ويحثها على الفرار، ولكن نفسها لم تطاوعها أن تذهب دون علم «كلينوف» فتنتظر عودته إلى الفندق وتترجاه أن يرد لها حريتها بمحض إرادته، ولكنه يرفض بإصرار، ويخرج مسدساً من مكتبه كي ينتحر، حينئذ تمسك «إليز» بالمسدس وتطلق النار على نفسها. وعندما يتأكد الأستاذ «كلينوف» من موتها يدمدم: «.. هي لي... حصلت عليها... لقد ضحى الجمال بنفسه من أجلي.. أيها القدر.. قد عفوت عنك»[١٥].

ومن هذه الكلمات الأخيرة يتضح لنا تماماً أن «كليتوف» لم يكن يحب

«إليز» ولكنه كان يحب نفسه. إنه كان يريد أن ينتقم من القدر الذي سلط عليه دمامة الخلقة، وضعف البصر، في شخص «إليز» الجميلة.

إن «كلينوف» كان قاسياً وحاقداً على البشر لأسباب عضوية بالدرجة الأولى، فدمامته ومرضه يدفعانه دوماً إلى الفظاظة والكراهية، والكيد للآخرين، وهو يفعل هذا عن وعي وعن طيب خاطر، بدليل تلك الأفكار التي كان يلقنها لطلبته في محاضراته. فما يذكره في إحدى محاضراته: «أن غرور الإنسان في تصوره أنه هو نفسه المسيطر على أفعاله، هذا الغرور السخيف هو ما يقلق النفس البشرية، ويفسد منطق قوانيننا الاجتماعية. إن تركيب مخ الإنسان وتركيب المخ فقط، هو ما يسير دفة أفعالنا، بناء على ذلك، لا يوجد شيء اسمه جريمة. فكرة العقاب خطأ من أساسها. لماذا لا يعاقب الرجل لأنه ذو شعر أسود أو أشقر؟ العنكب الذي يمتص دم بعوضة لا يرتكب ثمة جريمة.. كل ذلك من نظم الطبيعة»[١٦].

وليس من شك في أن هذا هو لب الطبيعية كما يراه زولا، ومدام كارين برامسون، وغيرهما من أقطاب هذا المذهب الأدبي.

٢) ولما كان الإنسان عبداً لغرائزه وشهواته في رأي الطبيعيين، فإنه ليس حراً في تصرفاته وسلوكه في الحياة الاجتماعية. إن الإنسان عند الطبيعيين متأثر وليس مؤثراً... إنه خاضع لجبرية قدرية لا فكاك منها إطلاقاً. إن «جاك» ليس مسؤولاً عن كل الجرائم التي ارتكبها، بل المسؤول هو التركيب الفسيولوجي الطبيعي لجسمه. وهذا ما صرّح به «كلينوف» كما رأينا منذ قليل. و«تيريز» و«فلوران» يقدمهما زولا بوصفهما كائنين بيولوجيين من غرائز وأعصاب ودماء، «فتريز» تنزع غريزياً نحو «لوران» الذي رأت فيه نموذجاً للرجولة المادية التي يفتقدها زوجها «كميل». ويجب ألا ننخدع فنظن أن الحب هو الذي كان يكمن وراء تصرفاتها، إنها الغرائز ليس إلا. وزولا نفسه ينبه إلى هذا في إحدى رسائله إلى الناقد الفرنسي الشهير «سانت بيف»، ويرفض أن يسمي تلك العلاقة التي ربطت بينهما لفترة قصيرة علاقة حب

بمعنى الكلمة في القاموس الفرنسي أو الإيطالي[١٧] كما يجب ألا نعد عذابهما بعد الجريمة ناتجاً عن يقظة الضمير[١٨]، بل ناتجاً عن ذلك الفتور الذي أصاب علاقتهما بعد إرضاء رغبة الغريزة والشعور بأن كلاً منهما أصبح ملكاً للآخر، فلو كان الأمر راجعاً إلى الضمير لما وجدناهما يستمران في إيلام العجوز المسكينة «أم كميل» التي عقد لسانها الشلل ولم تستطع أن تبلغ عنهما.

ومن البدهي فإن الطبيعيين يتنكبون جادة الصواب حين يتمسكون بهذه الآراء الحتمية التي تلغي الأخلاق والمثل والقيم الإنسانية إلغاء تاماً، فإذا كان الإنسان مخلوقاً بيولوجياً غريزياً ميكانيكياً، فكل شيء مباح إذن، ولا مكان للإرادة الإنسانية ولا للعقل.

وقد حاول «زولا» أن يدافع عن الطبيعية فزعم أن هذا المذهب يصلح الأخلاق لا يفسدها، لإن مهمة الكاتب الطبيعي تتمثل في وصف الظواهر النفسية والاجتماعية، والوقوف على قوانينها كي يتمكن الإنسان من السيطرة عليها، أي أن الكاتب يصبح مثل «العالم في معمله، والطبيب في تجاربه»[١٩]، يدرس الظواهر ويجري عليها تجاربه، شريطة ألا تناقض نتيجة تلك التجارب الحقائق والقوانين التي انتهى إليها العلم[٢٠]. ومن هنا فإننا نرى «زولا» يرد على النقاد والقراء الذين استنكروا الجرائم الوحشية التي وردت في روايته «الحانة»[٢١] قائلاً: «لقد أردت أن أصور الانحطاط المشؤوم لعائلة من العمال في محيط ضواحينا الموبوءة»[٢٢].

وأياً ما يكون الأمر، فإن الحياة الإنسانية أغنى وأوسع من أن تفسرها نظرية متطرفة كنظرية الطبيعيين الذين يردون التفكير والسلوك والعواطف الإنسانية إلى الحتمية البيولوجية الغريزية، ويقحمون العلم وتجاربه على الحياة الأدبية بطريقة غاية في التعسف.

٣) ومن ميزات الواقعية الطبيعية أنها تنزع نزعة فوتغرافية وثائقية في وصف الأشياء والحياة. وهذا ناتج عن المبالغة في الدعوة إلى الموضوعية التي فهمها

الطبيعيون على أنها نسخ الموجودات كما تنسخ آلة التصوير. ويرى الطبيعيون أن هذا النسخ هو العدل كل العدل في الفن؛ إذ يقول «فلوبير» في إحدى رسائله إلى الكاتبة الفرنسية «جورج صاند»: «إني لا أريد حباً أو كراهية، لا شفقة ولا غضباً... ألم يئن الأوان بعد ليحل العدل مكانه في ميدان الفن؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها حلال القانون»[٢٣] وقد طبق فلوبير مفهومه هذا أحسن تطبيق في روايته «مدام بوفاري»[٢٤].

وقد كان لهذه النزعة آثار سيئة في كتابات الطبيعيين؛ فالأوصاف عندهم أصبحت منفصلة عن مصائر الشخصيات التي يقدمونها انفصالاً يكاد يكون تاماً، على عكس ما نجده عند الواقعيين النقديين. إن الوصف عند النقديين لا يتخذ غاية في حد ذاته، بل يتخذ وسيلة للإيحاء بالحالة النفسية للشخصيات، فنحن عندما نقرأ وصف بالزاك لغرفة الطعام في فندق السيدة «فوكه»: «كانت غرفة الطعام هذه مصفحة كلها بالخشب، ومطلية بلون لم يعد معروفاً اليوم لتراكم الغبار عليه. هناك خزانات مطبخ لزجة عليها زجاجات كامدة اللون، وأكداس صحون خزفية، وفي إحدى الزوايا صندوقة ذات أدراج منمرة تحفظ فيها فوط الضيوف، وهناك بعض قطع أثاث بطل استعمالها في عصرنا هذا فكأنها أنقاض حضارة بائدة، فترى، مثلاً، ميزاناً للجو يخرج منه أرنب كلما هطل المطر، ونقوشاً شنيعة تذهب بالشهية محاطة بأطر من خشب أسود مطلي، تتخلله خطوط كانت مذهبة، وساعة حائط إطارها من صوف مرصع بنحاس، ومقلى ذات لون أخضر، ومناديل زيتية يمتزج عليها الغبار بالزيت، وطاولة طويلة مغطاة بمشمع قذر تستطيع أن تكتب اسمك عليه بإصبعك»[٢٥]. أقول: إننا عندما نقرأ هذا الوصف المفصل نستطيع أن نحزر تلك الحياة السيئة التي يحياها سكان الفندق من أمثال العجوز «غوريو» و(راستنياك»، والآنسة «تايفر»، وغيرهم ممن قلب لهم الدهر ظهر المجن. وهذا ما يقال في وصف بيت «غرانده» الريفي الذي نستوحي من خلاله تلك العزلة وذلك الشظف الذي كانت تعاني منه الأسرة[٢٦]، وكل هذا يدل على مدى براعة النقديين في الربط

بين البيئة والأشياء وبين الشخصيات. ويجب ألا ننخدع بما يراه «آلان روب جرييه» من أن مثل هذا الاهتمام المتناهي في وصف الأشياء والجزئيات عند بالزاك أو غيره من النقديين كان محاولة «لإقناع القارىء بوجود موضوعي»[٢٧] فحسب، بل إنه يستهدف بالدرجة الأولى إنشاء تلك العلاقة الحمية بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات.

أما الطبيعيون فإنهم يفصلون بين الشخصيات وما يحيط بها من أشياء ومناظر طبيعية ومظاهر عمرانية وحضارية. فعلى سبيل المثال نجد «موباسان» يقدم لنا وصفاً دقيقاً لأحد معارض الفنون التشكيلية في باريس، فيتناول قاعة العرض، والمشاهدين، والفنانين وهيآتهم وسماتهم وأحاديثهم مع المعجبين، ثم يأخذ في وصف بعض اللوحات وما تمثله من مناظر، لوحة لوحة... إلخ[٢٨]، فتحس من هذا الوصف كله أن هناك هوة واسعة بين المعرض وبين الشخصيات التي تؤمه من المتحذلقين الذين يتظاهرون أمام الآخرين بحب الفنون من جهة، وبين روعة الفن الذي تمثله تلك اللوحات المعروضة، أو بين تفاهة المتأملين فيها ممن كانوا يترددون على «صالون» «الكونتيس دي غيروا» من جهة أخرى. وما يقال في هذا المعرض يقال أيضاً في تلك المناظر الطبيعية والحدائق التي نشاهدها في «قوي كالموت» لـ«موباسان».

ومن الآثار السيئة التي تركتها النزعة الفوتوغرافية في أدب الطبيعيين على وجه العموم، أنها جمدت الحياة تجميداً، ولم تتمكن من التغلغل في جوهرها والتعبير عن حركتها الحيوية، ولم تتمكن من رؤية التطور التاريخي رؤية سليمة. ومن هنا فإنه يحق لنا أن نذهب مع «أرنست فيشر» الذي عد الموضوعية عند الطبيعيين موضوعية مزيفة خادعة؛ لأنها «لم تستطع أن ترى أن تلك الظروف (التي كانت تنسخها) هي صراع بين الماضي والمستقبل، بل كانت ترى فيها حاضراً ثابتاً لا يتغير. لم تنظر إليها في حركتها وتحولها، بل رأت فيها لحظة ثابتة في الزمن»[٢٩].

إن حركة تطور التاريخ حلت محلها عند الطبيعيين تلك المناظر المستقلة عن

الإنسان، أو تلك الأجزاء التي تشبه «الفسيفساء المكونة من قطع ملونة مختلفة»(٣٠) كما نجد عند كاتب مثل «فلوبير»(*) ـ على سبيل المثال ـ الذي رسم كثيراً من المناظر والجزئيات الجامدة في روايته «سلامبو»(٣١). إن «فلوبير» يصف جيش قرطاجنة الذي هب لردع البرابرة المرتزقة الذين تمردوا على الدولة وصفاً بعيداً كل البعد عن الحياة وحركتها: «بدا لهم جيش قرطاجنة من منعرج التلال، فعلى الجناحين وعلى مسافات متباعدة حملة المقاليع، وحرس الكتيبة، بشكات أسلحتهم المذهبة يؤلفون الصف الأول، وتحتهم جياد دون نواص ولا وبر ولا آذان، وبين أعينهم قرون من فضة ليصيروا بها أشباه وحوش الكركدن، وبين فصائلهم فتيان تعلو رؤوسهم خوذات صغيرة، وفي كل يد من أيديهم حربة من شجر الدردار، ووراءهم حملة المزاريق الطوال من فرقة المشاة الثقيلة، وهؤلاء التجار قد كدسوا فوق أجسامهم ما أمكنهم حمله من الأسلحة، فكان الواحد منهم يرى حاملاً بوقت معاً رمحاً وفأساً وهراوة وحربتين، والآخر جسمه كجسم القنفذ شاكي السهام في كل موضع، وقد تباعدت ذراعاه عن درعه المصنوع من نصال القرون أو من صفائح الحديد، ووراء جميع هذا صقالات أدوات الحصار العالية من المنجنيقات والأكباش وغيرها محمولة على مركبات نقل تجرها البغال وأربعة صفوف من الثيران. وكلما تقدم الجيش وتجمع اضطر الضباط إلى الجري إلى هنا وهناك وهم يلهثون كي يبلغوا الأوامر وينظموا الصفوف ويحافظوا على الاتصال بين الوحدات، وكان أعضاء مجلس القدماء المؤمرين على ا لجيش قد صحبوه وهم يلبسوه خوذات من الأرجوان كانت شراريب أذيالها تعلق في سيور أحذيتهم النحاسية، ووجوههم المصبغة بالزنجفر تلمع تحت تلك الخوذ الضخمة التي تعلوها رسوم الآلهة، وحواشي مجناتهم العاجية مغطاة بالحجارة الكريمة وكأنهم شموس تمر على جدران من نحاس أصفر... إلخ»(٣٢).

لولا خشيتنا من ملل القارئ من مثل هذه النصوص التي تعطينا صورة واضحة عن جمود الحياة في هذه الرواية لأثبتنا عدداً كبيراً منها، كوصف قرطاجنة وشوارعها، ودروبها، ومظاهر الحضارة فيها، وما يحيط بها من مناظر

طبيعية، وكوصف الصحراء الليبية والهياكل الدينية التي صادفها «ماتو» حين أراد أن يسرق «الوشاح» المقدس وما إلى ذلك.

وبعد، فأين وصف هذا الجيش من وصف «تولستوي» للجيوش الروسية النمسوية(٣٣) أو حتى وصف «هوميروس» لترس «آخيل» العظيم(٣٤)؟.

إن أوصاف كل من «تولستوي» و«هوميروس»، التي لا نستطيع أن ننقلها في هذه العجالة، رائعة الغنى بالحركة والتمثيل والحياة، فكل الحواس تستمتع بهذه الأوصاف وتشارك في التخيل. إن الأديبين الكبيرين لا يخاطبان عيوننا فحسب، بل يخاطبان آذاننا وأنوفنا وألسنتنا وملامسنا. كل ذلك أثناء الحركة لا السكون.

وهذا يقودنا إلى التعرض إلى قضية هامة أثارها أحد النقاد الألمان، وهو «ليسنج»، وهي قضية الموازنة بين قدرة الشعر على تصوير مشاهد معينة وبين قدرة الفنون التشكيلية على تصوير المشاهد نفسها.

إن «ليسنج» يرى أنه من الخير للشاعر أن يذكر دائماً أن له لحظات متتالية في الزمن، بينما للفنانين التشكيليين والمصورين لحظة واحدة في المكان(٣٥) وهذا ما يمتاز به الشعر عن فن الرسم أو النحت، فالشاعر يستطيع أن يرصد الحركات الممتدة في الزمان، بينما لا يستطيع الفنان التشكيلي أن يرصد غير حركة واحدة في المكان.

ويمكن أن نقول إن النثر أيضاً ينبغي أن يكون مثل الشعر حين يتناول وصف الأمكنة والمشاهد، كي لا يتطفل على مجالات ليست مجالاته، وهذا ما نفتقده في نثر الطبيعيين بصفة عامة. إن الطبيعيين يخرجون بالوصف عن نطاق تخصصه ليجعلوه تابعاً للفنون التشكيلية التي تجمد الحركة في المكان.

ومن الآثار السيئة التي تركتها النزعة الفوتوغرافية في الطبيعيين، أنهم أخفقوا إخفاقاً ذريعاً في تقديم نماذج بشرية مثل النماذج التي قدمها النقديون. وهذا أمر بدهي تماماً؛ ذلك أن النمذجة لا تقوم على نقل الجزئيات السطحية المباشرة في الحياة، بل تقوم على الاصطفاء والانتقاء للعناصر التي تبرز أعماق الحياة، وحركة التاريخ. إن ا لطبيعيين يهتمون بكل التفاصيل في الواقع، سواء

كانت هذه التفاصيل ذات دلالة أم ليس لها دلالة على الإطلاق: «حوار جوهري أو حدث حاسم، وكذلك طنين نحلة أو دخول امرأة تبيع البيض يقطع ذلك الحوار أو الحدث، كلها تعد على قدم المساواة من حيث الواقعية»[٣٦] لدى الطبيعيين.

وإذا كان «فلوبير» قد استطاع أن يقدم لنا بعض الشخصيات التي تشبه إلى حد ما نماذج النقديين، كشخصية «إيما» و«شارل بوفاري» فإن الكتاب الآخرين، من أمثال «إيميل زولا»، يعجزون كل العجز عن تقديم نموذج واحد.

وهناك شيء آخر كان ناتجاً عن ا لوصف التقريري للواقع عند الطبيعيين وهو الافتقار إلى ماء الفن وشاعريته الخصبة. إن الطبيعيين ينقلون «الواقع» ـ حسب مفهومهم ـ بطريقة باردة جافة يغلب عليها طابع النثرية اليومية المبتذلة التي لا تمس العواطف الإنسانية الرقيقة. وليس من شك في أن هذا يتنافى مع طبيعة الفن الرفيع. ولهذا نرى بعض كبار النقاد، من أمثال «إرنست فيشر»، يلحون على ضرورة «السحر» في الفن، أو «الرومانتيكية» ـ ليس بمفهوم الكلمة المذهبي الخاص، ولكن بمفهومها العام الذي يقصد به النزعة الخيالية الحية أو النزعة العاطفية التي تكسر حدّة البرودة في العمل الأدبي الواقعي. ويرى هؤلاء النقاد أن هذه «الرومانتيكية» أو هذا «السحر» ليس دخيلاً على الفن بل إنه مهّدٌ له، نشأ في كنفه منذ القديم، ثم أخذ ينفصل عنه بالتدريج، ولا ينبغي له أن ينفصل تماماً، بل يجب أن يظل محافظاً على تلك البقية، «لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فناً على الإطلاق»[٣٧]. ومن هنا فإننا سوف نرى «غوركي» فيما بعد يحاول جاهداً أن يدخل عناصر من أحلام الرومانتيكيين في مذهب الواقعية الاشتراكية.

وبقي علينا أن نذكر أخيراً أن الطبيعية كانت ـ إلى حد ما ـ تمهيداً للاتجاهات اللا إنسانية، أو لاتجاهات اللا معقول في الأدب. إن هذه الرؤية للواقع وللموجودات لدى الطبيعيين، وهذا التسجيل الحر في للأشياء والموضوعات بوصفها جامدة ثابتة لا تتحرك، وهذا الخلط بين ما يجب أن

يهمل وما يجب أن ينتقى من الحياة.. إن كل هذا «قد أدى إلى خلق إحساس بانعدام المعنى، وإيجاد جو خانق من ا لسلبية الداعية إلى اليأس»[٣٨] الذي نجده عند العبثيين واللا عقليين.

إن «روكنتان» يرى الأشياء المحيطة به تعلن عن وجودها المستقل الموضوعي بعناد غريب، فجذع الشجرة، وخط الظل الصغير، والمقعد الخشبي، وزجاج النوافذ المبيض، وغير ذلك من الأشياء تتحرر من أسمائها، وتصبح «وحشية، عنيدة، عملاقة»[٣٩]. ومعنى أن تتحرر الأشياء من أسمائها أي أن تعدم علاقة من العلاقات التي يمكن أن تربطها بالإنسان. وهذا ما يؤدي إلى «تفتيت» العالم من جهة، وإلى «طمس» شخصية الإنسان من جهة أخرى[٤٠].

وإذا كان الطبيعيون يضعون كل الأشياء في مستوى واحد من الأهمية فإن بعض الكتاب بالغوا في ذلك مبالغة كبيرة، بحيث أنهم أصبحوا يهتمون «بلا شيء»[٤١] تقريباً، على حد تعبير «روب جرييه». «إنني أحب كثيراً أن ألتقط حبات الكستناء، والخرق القديمة، ولا سيما الأوراق. يلذني أن آخذها وأن أغلق عليها يدي، وأوشك أن أحملها إلى فمي، كما يفعل الأطفال. وكانت آني تدخل في ألوان بيضاء من ا لغضب حين كنت أرفع أطراف أوراق ثقيلة ضخمة، ولكنها على الأرجح ملطخة.. إن الإنسان غالباً ما يجد في الحدائق، في الصيف أو مطلع الخريف، قصاصات جرائد سلقتها الشمس، فغدت جافة قابلة للكسر، كالأوراق الميتة، مصفرة جداً.. وفي الشتاء توجد أوراق أخرى وقد دقت وسحقت ولطخت، فهي تعود إلى الأرض..»[٤٢].

إننا نجد كثيراً من أمثال هذه الاهتمامات عند سارتر في روايته «الغثيان» التي لا يتورع فيها عن كتابة صفحتين أو أكثر في وصف جذع الشجرة أو مقبض الباب، أو علبة المصبرات الفارغة، أو خط الظل.

وفي «الشاطىء» لآلان روب جرييه نجد كل العناية منصبة على الوصف الدقيق للعالم الخارجي الموضوعي بكل جزئياته، من مثل تتبع حركة موجة البحر وانكسارها على الشاطىء الطويل المهجور، ورغوتها اللبنية، وأثر الأقدام

على الرمل الصافي اللامع، ووصف فراغ ذلك الأثر وشكله ورصد حركة طيور البحر وغير ذلك[٤٣].

إن «جرييه» في هذه القصة ـ إذ يحتفي بالكائنات الجامدة الموضوعية ـ يجرد العالم الخارجي من كل المعاني والعلاقات التي تربطه بالإنسان، ويصور هذا الإنسان وجهاً لوجه أمام العالم الرهيب المتجسد في الأشياء المستقلة بذاتها. إن الأطفال الثلاثة الذين يسيرون على «الشاطيء» الكبير في صمت وقلق، يرمزون إلى الإنسان الضعيف الذي تكتنفه الأشياء العملاقة القوية المبهمة التي تتحداه وترعبه.

ولم يقف الأمر عند الاهتمام بالأشياء المهملة والموصوفات الخارجية، بل تعداه إلى الأحداث الغريبة التي تفقد معانيها، كما نرى في «القصر»[٤٤] لفرانتس كافكا، أو «في انتظار جودو»[٤٥] لصمويل بيكيت، أو «البحث عن الزمن المفقود»[٤٦] لمارسيل بروست. إن كل هذه الأعمال الأدبية تمثل الإنسان الذي أصبح غريباً في سلوكه وتصرفاته، غريباً عن الأشياء المحيطة به، غريباً عن الآخرين، لا يرى في الحياة أي معنى.

* * *

مهما يكن من أمر، فإننا لا نجزم بتأثر اللا إنسانيين أو العبثيين بمذهب الطبيعيين، وذلك لأن أولئك مروا بتجربة قاسية بعد الحروب الدامية في العصر الحديث وما تركته من يأس على الأدباء، فاتجهوا تحت تأثير هذه التجربة تلك الاتجاهات المغرقة في القنوط والتشاؤم. أما الطبيعيون فإنه سبق لنا أن تحدثنا عن العوامل التي وجهتهم في كتاباتهم، وهي عوامل تتعلق خاصة بازدهار البحث في العلوم الطبيعية والطبية، وبازدهار الفلسفة الوضعية. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نتغاضى عن ذلك الشبه الكبير بين جمود الحياة عند الطبيعيين وجمودها عند ا لعبثيين، حسب ما رأينا، وهو الشبه الذي ما كان له أن يبدو قوياً إلى هذه الدرجة لولا تمهيدات الطبيعيين التي تربطهم من هذه الناحية بالعبثيين.

الهوامش:

(١) مندور، محمد: في الأدب والنقد. ص ١٣٥. ثم انظر كتابه «الأدب ومذاهبه». ص ٩٧.

(٢) هلال، غنيمي: الأدب المقارن. ص ٣٩٤.

(٣) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٣٣.

(٤) المصدر نفسه. ص ١٩٩.

(٥) الشوباشي، مفيد: الأدب ومذاهبه. ص ١٢٩.

(٦) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٠١.

(٧) Zola, Emile: Labete Humaine Garnier flammarion. Paris 72.

(*) هناك اختلاف بين النقاد حول المؤسس الحقيقي للواقعية الطبيعية، فعلى سبيل المثال يرى الدكتور صلاح فضل أن زولا هو مؤسسها الأول (انظر كتابه «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي». ص ١٩٩)، بينما يرى «إرنست فيشر» أن مؤسسها الحقيقي هو «فلوبير» الذي فتح الطريق أمام الحركة الجديدة بروايته «مدام بوفاري» (انظر كتابه «ضرورة الفن» ص ١٠٠). ونرجح هذا الرأي الأخير إذا نظرنا إلى «فلوبير» باعتباره كاتباً طبق مبادىء الطبيعية عن غير قصد منه، أما إذا نظرنا إليه باعتباره منظّراً لها فإن زولا أسبق منه، فهو أول من استعمل كلمة «طبيعية» ليدل بها على هذا المذهب الأدبي كما يؤكد «فيشر» نفسه (انظر ص ١٠٠ من «ضرورة الفن»).

(٨) Zola, Emile: La Bete Humaine. Garnier - Flammarion. P 97.

(٩) المصدر نفسه. ص ٩٨.

(١٠) Zola, Emile: Therese Raquin, Garnier. Flammarion. Paris 1973.

(١١) إبسن، هنريك: الأشباح. ترجمة عبد الحميد سرايا. مطبعة نهضة مصر. القاهرة ١٩٥٦.ـ

(١٢) متولي، عبد الله عبد الحافظ: مقدمة «حورية البحر» لإبسن، ترجمة محمود عزت موسى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٣ ص ٤.

(١٣) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. دار نهضة مصر. القاهرة ط ٢. ص ٣٨.

(١٤) برامسون، مدام كارين: الأستاذ كلينوف. ترجمة صلاح الدين كامل، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي). ص ٤٦.

(١٥) برامسون، مدام كارين: الأستاذ كلينوف. ص ١٥٢.

(١٦) المصدر نفسه. ص ١٢٣ ـ ١٢٤.

(١٧) Zola, Emile: Therese Raquin, P 5.

(١٨) Furst, Lilian. R and Skrine Peter. N: Naturalism. New Fetter Lan. London 1971. P 43.

(١٩) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص ٣٣٠.

(٢٠) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص ٣٣٠.

(٢١) زولا، إميل: الحانة. ترجمة بهيج شعبان. منشورات عويدات. بيروت. ط ١. ١٩٦٩.

(٢٢) المصدر نفسه. ص ٥.

(٢٣) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٠٠.

(٢٤) فلوبير، جوستاف: مدام بوفاري. ترجمة الدكتور محمد مندور. روايات الهلال. عدد ٣٤. دار الهلال ـ القاهرة ١٩٧٧.

(٢٥) بالزاك، أونوريه: الأب غوريو. ص ٢١ ـ ٢٢.

(٢٦) بالزاك، أونوريه: أوجيني غرانده. ص ٢٦ ـ ٣٠.

(٢٧) جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف بمصر. القاهرة ص ١٢٩.

(٢٨) موباسان، جي: قوي كالموت. ص ١٢٢ ـ ١٢٤.

(٣٩) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٠٤.

(٣٠) سوتشكوف، بوريس: المصائر التاريخية للواقعية. ص ١٣٤.

(**) يعتبر «فيشر» رواية فلوبير «مدام بوفاري» النموذج الكامل للطبيعية. (انظر ص ١٠١ من «ضرورة الفن»).

(٣١) فلوبير، جوستاف: سلامبو، ترجمة بولس غانم. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة.

(٣٢) فلوبير، جوستاف: سلامبو. ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

(٣٣) تولستوي، ليون: الحرب والسلام. الجزء الأول. ص ٦٨٧ ـ ٦٨٩، ٧٥٥ ـ ٧٥٧.

(٣٤) هوميروس: الإلياذة. ترجمة سليمان البستاني. دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت. الجزء الثاني ص ٩١٦ ـ ٩٢٤.

(٣٥) مندور، محمد: الأدب وفنونه. ص ٦٢.

(٣٦) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٠٥.

(٣٧) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٧.

(٣٨) المصدر نفسه. ص ص ١٠٥.

(٣٩) سارتر، جان بول: الغثيان. ترجمة الدكتور سهيل إدريس. دار الآداب - بيروت. ط ٢. ١٩٦٤. ص ١٧٨.

(٤٠) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٠٨.

(٤١) جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة. ص ١٣١.

(٤٢) سارتر، جان بول: الغثيان. ص ١٩.

(٤٣) جرييه، آلان روب: الشاطىء. نشرها الدكتور عبد الحميد إبراهيم بين دفتي كتابه «الأدب وتجربة العبث». (دراسة.. نماذج). دار الفكر الحديث للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٣ ص ١٥٣ - ١٥٨.

(٤٤) كافكا، فرانتس: القصر. ترجمة الدكتور مصطفى ماهر. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧١.

(٤٥) بيكيت، صمويل: في انتظار جودو. ترجمة الدكتور فايز إسكندر. الهيئة العامة للتأليف والنشر. القاهرة ١٩٧٠ (انظر مجلد «مسرح العبث»).

(٤٦) بروست، مارسيل: البحث عن الزمن المفقود. ترجمة إلياس بديوي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٧٧.

الفصل الخامس

الواقعية الاشتراكية

إن هذا الاصطلاح تم استعماله في آداب الاتحاد السوفييتي في العشرينات من هذا القرن، حسب ما يذكر «غروموف»، وذلك «عندما كان يجري البحث عن اسم يعمّد به الوليد الجديد»[١]، وهو ذلك الفن ا لذي نتج عن الثورة الاشتراكية ليعبر عنها ويلائم مبادئها. وهناك اختلاف طفيف بين النقاد والمنظرين حول تعريف الواقعية الاشتراكية، فالناقد «مويسي كاجان» يراها بمثابة «إعادة الخلق الصادق للحياة وفق معيار المثل الأعلى الاشتراكي»[٢]، و«غروموف» يرى أنها «منهج» فني جديد يتخذ المبادىء «الماركسية اللينينية» أساساً فكرياً فلسفياً له[٣]. أما «شولوخوف» فيرى أنها «نظرة إلى العالم، ترفض مجرد تأمل الواقع والانسحاب منه، وتدعو إلى النضال من أجل تقدم البشرية»[٤]. بينما يرى بعض النقاد «الواقعية الاشتراكية منهجاً فنياً يتمثل جوهره في الانعكاس الصادق المحدد تاريخياً للواقع في تطوره الثوري، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية»[٥].

ولا نريد الآن أن نخوض في تعاريف الواقعية الاشتراكية أو نناقشها ثم نفضل تعريفاً على آخر أو نضع تعريفاً شاملاً لها في هذه العجالة، وإنما نترك قضية التعريف مكتفين بالمفهوم الذي سوف يتضح لنا من خلال تعرضنا لأهم خصائص هذا المذهب الأدبي فيما بعد، وحينئذ، فإنه يمكن الاستغناء عن أي تعريف.

وقد نشأت الواقعية الاشتراكية في فن الأدب قبل غيره من الفنون الأخرى، كالرسم والنحت، والموسيقى، والسينما. وذلك عائد بالدرجة الأولى إلى تلك العلاقة الوثيقة بين الأدب والفكر والفلسفة.

وإذا كانت المذاهب الأدبية «لا تنشأ بإرادة فنان فرد ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع»[٦]، حسب ما يؤكد الدكتور عبد المنعم تليمة، وحسب ما يؤكد غيره من النقاد الذين أشرنا إلى آرائهم في صدر هذا البحث، فإن هناك سؤالاً يطرح ويستحق أن يجاب عنه، وهو السؤال الآتي: هل نشأت الواقعية الاشتراكية بفعل الإرادة فشذت عن سائر المذاهب الأخرى أم أنها كانت استجابة عفوية للتطورات الروحية والفكرية والاجتماعية؟.

يجيب عن هذا السؤال بعض النقاد الاشتراكيين فيعتقدون بأن الواقعية الاشتراكية نشأت بشكل طبيعي لا قسر فيه إطلاقاً، ويعدونها امتداداً للأدب الروسي القديم ذي الجذور المتغلغلة في التربة الروحية والاجتماعية الروسية. ويستدل «غروموف» على النشأة الطبيعية للواقعية الاشتراكية بتأخر ظهور المثقفين والأدباء الاشتراكيين عن ظهور الآراء الشيوعية، «فقد مر أكثر من سبعين عاماً بين الفترة التي وضع فيها ماركس وأنجلز أسس الشيوعية العلمية والفترة التي ظهرت فيها مؤلفات ماكسيم غوركي»[٧]، وهذا يعني أن الأدب الاشتراكي قد احتاج إلى وقت كي يختمر في الرؤوس، وكي يثق الكتاب بمبادىء الثورة البروليتارية. ومن هنا نجد «جورج لوكاتش» يحاول جاهداً أن يربط بين «تولستوي» المنضوي تحت لواء الواقعية النقدية وبين «غوركي» مؤسس الواقعية الاشتراكية في كثير من الأحيان[٨]، وكأنه يؤكد أن الأدب الاشتراكي لم يكن منعزلاً في نشأته عن الأدب الروسي. وربما كان هذا هو الغرض الذي كان يرمي إليه «لينين» حين كتب مقالاته عن «تولستوي» أيضاً[٩] إلا أن نقاداً آخرين يعترضون على الربط بين الأدب الروسي الأصيل الذي يمثله تولستوي، ودوستويفسكي، وغوغول، وتشيكوف، والأدب الاشتراكي الذي نجده عند أمثال غوركي، وشولوخوف، وسيمونوف، وغيرهم من الكتاب الذين يعدون كتاباتهم «نتيجة ابتداع بيروقراطي، فرض بشكل ميكانيكي على عملية الإبداع الحية كجسم غريب عليها»[١٠].

والحقيقة أن في هذا الرأي الأخير مبالغة كبيرة وتحاملاً ظاهراً، فالواقعية الاشتراكية مهما ابتعدت عن تقاليد الواقعية النقدية الروسية فإنها سوف تظل محتفظة بالرؤية الواقعية إلى العالم حتى ولو اختلفت هذه الرؤية بين المذهبين.

ومع ذلك فإنه يجب علينا أن نذكر تلك الضغوط الخارجية التي تمارس ضد الكتاب، وتلك التوجيهات التي تكبل الفنانين بأغلال ثقيلة، وترفض كل فن لا يخضع مباشرة إلى مبادىء الحزب الشيوعي. إن «لينين» الذي راح ينادي بسقوط «الكتاب غير المتحزبين»[١١] أدى إلى تعصب شديد الخطر على الأدب الاشتراكي الذي فقد روح الفن عند أغلب الكتاب، وخاصة أولئك المقلدين الذين جاؤوا بعد غوركي وشولوخوف، وسيمونوف. وقد شعر بهذا الخطر بعض النقاد والأدباء الاشتراكيين من ذوي النزعات المعتدلة المرنة، فانبروا إلى إثبات أن الفن لا يسعه تلقي مثل تلك الأوامر المتعسفة، وأن الواقعية لا تعني الاستجابة لضغوط الحزب الشيوعي، استجابة حرفية مباشرة. إن «جورج لوكاتش» الناقد المجري، الذي يعد فيلسوف الواقعية بحق، يؤكد «أن الأدب الذي أنتجته الواقعية الاشتراكية أدب يتميز بالجمود وضيق الأفق، ويرجع هذا إلى أن الكتاب الواقعيين الاشتراكيين يميلون إلى المبالغة في تبسيط مشكلة الواقعية في الأدب، لأنهم يغمضون أعينهم عن التناقضات ا لقائمة فعلاً في المجتمع الاشتراكي»[١٢]. والناظر في كتابات الناقد الكبير «إرنست فيشر» يلاحظ أيضاً أنه ليس متعصباً ضد الأشكال الفنية الأخرى التي تسمى عادة في المعسكر الاشتراكي «بالأشكال البورجوازية»، فهو يدعو إلى فتح الأبواب لكل الأساليب والاستعارة منها، والاستفادة من تجاربها[١٣]. بل إنه ليذهب إلى أبعد من هذا فيحبذ فكرة التعايش السلمي بين الاتجاهات الفنية في العالم، وذلك لأننا «نعيش في نهاية الأمر في عالم واحد. وعالمنا يحتاج إلى الأدب الروسي حاجته إلى الأدب الأمريكي، وإلى الموسيقي الروسية حاجته إلى الموسيقى الفرنسية والنمسوية، وإلى الأفلام اليابانية حاجته إلى الأفلام الإيطالية والإنجليزية والسوفيتية»[١٤].

إن الفنون الحقيقية لا يمكن أن تنبثق من الأوامر والقواعد إطلاقاً. إن قواعد الملحمة والدراما اليونانيتين لم توجدا قبل «الإلياذة» و«الأوذيسة»، وتراجيديات «سوفوكل» و«إسخيل» و«يوريبيد». والمعلوم أن «شكسبير» استطاع أن يكشف عن عبقريته حين هدم تلك القوانين التي كبلت الفن المسرحي مدة طويلة من الزمن، من مثل قانون وحدة الزمان، والمكان، والموضوع، وعدم الخلط بين الأجناس الأدبية وما إلى ذلك.

وإذا سمحنا لأنفسنا بأن نجاري الناقد الاشتراكي «سيمون فريليخ» الذي راح يلح على أن الواقعية الاشتراكية «لم تولد في مقالات المنظرين وإنما في اللوحات والتماثيل والقصائد والكتابات والأفلام التي أنتجها الفن الثوري الجديد»[١٥] فإننا لا نستطيع أن ننكر بأن المنظرين والنقاد الماركسيين بله السياسيين وقادة الحزب الشيوعي هم الذين حاولوا أن يفرضوا قواعد معينة على الكتاب والفنانين ويلزموهم بمراعاتها في إنتاجهم. وهذا مما أدى إلى جمود الفن إلى حد ما، لأن الفن لا يمكن أن يخطط له كما «يخطط للاقتصاد»[١٦].

والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هو ما إذا كان هذا الحكم ينطبق على كل الكتاب والفنانين؟ الحقيقة أن هناك بعض الكتاب يجب أن يستثنوا من هذا الحكم، وذلك لأنهم يعدون من واضعي تلك القواعد في الفن الاشتراكي، ولذا فإننا نخطىء لو حسبنا كاتباً مثل «ماكسيم غوركي» خاضعاً لآراء النقاد والقادة الماركسيين ونحن نعرف من خلال سيرته الذاتية أنه لم يكن من مؤسسي الواقعية الاشتراكية فحسب، بل كان أيضاً شديد التعاطف مع العمال والفلاحين والبائسين، كثير التجارب والاحتكاك بالثائرين الاشتراكيين[١٧]. إن «غوركي هو الشعب نفسه»[١٨] على حد تعبير «غروموف»، وهذا ما يبدو بكل وضوح لمن يعود إلى قراءة ما عاناه غوركي من التشرد والفقر والسجن[١٩]. فغوركي لم يكن مجرد مطبق لقواعد تملى عليه من الخارج، وإنما كان مسهماً في وضع أسس وقواعد الفن الواقعي الاشتراكي.

ثم لا ننسى أن غوركي كان صديقاً حميماً للينين زعيم الحزب الشيوعي الماركسي، كما يتضح لنا من خلال تلك الرسائل التي تبودلت بينهما[٢٠].
وما يقال في غوركي يقال كذلك في الكاتب المسرحي الألماني الأصل «برتولد بريخت» الذي لم يتقيد بإملاءات المنظرين والسياسيين، وكان يرى «أن الدولة تؤذي الأدب الذي يواليها، عبر سحقها للأدب الذي يقف ضدها: فهي تضعه تحت وصايتها وتنتزع له أسنانه، وتحرمه من كل موضوعية»[٢١]. ومع ذلك فإن أدب «بريخت» لم ينج من عيوب الواقعيين الاشتراكيين كما سنرى. وقد حطم «بريخت» قواعد المسرح الأرسطي ووضع جمالية المسرح الملحمي الذي أضحى محترماً من قبل كتاب المسرح الاشتراكي[٢٢].

وبعد، فإن الذي نوده الآن هو الوقوف على أهم خصائص أدب الواقعية الاشتراكية التي يمكن أن نحصرها فيما يأتي:

١) النزعة التعليمية. وهي النزعة التي نجدها واضحة في كل إنتاج الواقعيين الاشتراكيين تقريباً، بما فيهم ماكسيم غوركي، وبرتولد بريخت اللذين يعدان عملاقين بالقياس إلى سائر الأدباء الاشتراكيين، سواء في روسيا أم في غيرها.

إننا حين نقرأ «الأم» لغوركي، وهي الرواية النموذجية في الواقعية الاشتراكية، التي أعجب بها فلادمير لينين إعجاباً لا حدود له[٢٣]، نجد الشخصيات لا تتعدى كونها أبواقاً للآراء والمبادىء التي يعتنقها غوركي، كما نجد هذه الشخصيات ليس لها هدف سوى نشر تعاليم الاشتراكية وتلقينها للعمال والفلاحين والطلبة والجنود. فهذه الأم «بيلاجيا نيلوفنا» تكبت عاطفة الأمومة كبتاً عنيفاً وتجند نفسها لتوعية العمال والفلاحين، وتوزيع المنشورات في المعامل والأرياف خفية عن الأعين المبثوثة في كل ناحية.. وهذا «بافل» الشاب الذي ينظر في حياة زملائه العمال الذين «كانوا ينطلقون من بيوتات صغيرة غبراء اللون أشبه بالخنافس المذعورة، ويستحثون الخطا، في الفجر البارد المظلم، عبر الشارع غير المرصوف، ميممين شطر جدران المعمل الشاهقة التي تنتظرهم في طمأنينة باردة غير عابئة»[٢٤] بآلامهم واستغلالهم من قبل

أصحاب تلك المعامل استغلالاً بشعاً، فيعاني معاناة طاغية تعتصر جسده وروحه، وتدفعه إلى الانكباب على قراءة الكتب، وعقد الاجتماعات السرية في بيته، وإلقاء الخطب على العمال وتحريضهم على الثورة، وحمل رايتهم والسير بها في الشوارع حتى يلقى به في غياهب السجن.. وهذه «ساشا» تضحي بحبها «لپافل» ـ كما ضحى هو أيضاً ـ على مذبح «القضية» التي اقتنعت بعدالتها، وتهجر أباها الملاك، وتتخذه عدواً لدوداً لها، وتنبري للعمل السري فتكتب المقالات وتشارك في توزيعها على الشعب، وتسجن هي الأخرى، ولكنها لا تقلع عن عملها بعد خروجها. وهذه «ناتاشا» التي طردها أبوها الغني بسبب نشاطها الذي يمس مصالحه توقف حياتها على خدمة الأفكار الاشتراكية، وتعتاد أن تمشي «سبعة فراسخ في الليل، وحدها دون رفيق»(٢٥).. وهذا «سافيلي» الشغيل الذي ظل يكدح عشرة أعوام ثم أصيب بداء السل وألقي به في الشارع فراح يتخذ من وضعه شاهداً على جريمة رؤسائه وقسوتهم، ويخاطب الناس في أسى: «انظرو إليّ ههنا.. أموت في سن الثامنة والعشرين.. قبل عشر سنوات كنت أرفع على كتفي دون أدنى عناء ما ينوف عن المائتين من الكيلوغرامات. وكنت أفكر أني أستطيع بكل سهولة، بتلك البنية المتينة التي أتمتع بها، أن أعيش حتى السبعين.. والآن.. إنها النهاية. لقد سرقني رؤسائي.. سرقوا مني أربعين سنة من حياتي.. أربعين سنة»(٢٦).

وما يقال في «نيلوفنا» و«بافل» و«ساشا» يقال أيضاً في «نيقولاي» و «صوفيا» و«ريبين» وغيرهم من الشخصيات التي يحس القارىء إحساساً كبيراً أنها شخصيات دعائية غرض غوركي منها تعليمي بالدرجة الأولى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المواقف والأحداث التي يستغلها غوركي كلها لإقناع القارىء بمدى بشاعة الملاكين واستبدادهم بالعمال والفلاحين الذين حرموا من كل شيء. ولهذا فإن زاوية الرؤية عند غوركي تبدو لنا حادة فاقعة الألوان، كما أن الشخصيات تصبح غالباً دمى متشابهة في يد تتصرف في ملامحها مثلما تريد. وذلك ما سنراه عند حديثنا عن النمذجة في الواقعية الاشتراكية.

والناظر في كتابات «بريخت» يجد أنه يميل هو الآخر إلى النزعة التعليمية في جل آثاره، إن لم نقل في كلها. وهو نفسه يقر بهذه النزعة حين نراه يصف بعض مسرحياته بأنها تعليمية تستهدف تلقين فكرة معينة كما فعل في «الفرار»[٢٧]. وهذه النزعة هي التي تفسر لنا ا لتجاء «بريخت» إلى الأسلوب الملحمي المبسط، فتناوب الأدوار، تارة بين الجمهور والممثلين، وتارة بين الممثلين والجمهور[٢٨]، والديكور المتواضع، والاعتماد على المواضيع المأخوذة من حياة الشعب ومشكلاته اليومية، وتحطيم الجدار الرابع في المسرح، كل هذا كان ناتجاً عن الأهداف التعليمية. وإذا كان «بريخت» يتعالى بفنه عن المباشرة التي تفقده روحه المميزة، ويعتمد طريقة الرموز السهلة، فيؤكد «أن أفضل تصوير للشخصية، هو ذاك الذي يعطي ما يعطيه بوصفه أجزاء من كل، بحيث يمكن استنباط كل الأجزاء الأخرى، انطلاقاً من هذه الأجزاء»[٢٩]، فإن هذا لا ينفي عنه الطابع التعليمي الذي أدى به إلى «أن يفرض منهجاً ثقافياً على المتفرج»[٣٠] وأن يحيل «شخصياته إلى مجرد أبواق»[٣١] دعائية تردد مبادىء الماركسية.

والنزعة التعليمية لدى «بريخت» لا تقتصر على بواكير مسرحياته، ولكنها تلاحظ بوضوح حتى في مسرحياته التي كتبها مؤخراً، كما نجد في «دائرة الطباشير القوقازية» التي يعدها بعض النقاد «أروع»[٣٢] مؤلفات بريخت، لا ينازعها في هذه المكانة سوى «الأم شجاعة» و«حياة جاليليو».

وقد اعتمد بريخت ـ حسب ما يبدو ـ في هذه المسرحية على أسطورة صينية[٣٣] يشير إليها «بريخت» على لسان «المغني» الذي يسرد وقائعها، وهي أسطورة تشبه تلك القصة التي وردت في الكتب السماوية، وهي قصة «سليمان الحكيم» الذي تحتكم إليه امرأتان تختصمان على طفل تدعي كل واحدة منهما أنه ابنها، فيلجأ إلى حيلة بارعة بأن يأمر بشطر الطفل إلى نصفين كي تأخذ كل من المرأتين نصفاً، وتأبى أم الطفل الحقيقية أن يقتل، وتتنازل عنه تحت تأثير حنان الأمومة، وحينئذ يحكم سليمان الحكيم لها.

أما في الأسطورة الصينية التي تناولها بريخت فإن الحاكم أو القاضي يأمر برسم دائرة بالطباشير يوضع الطفل داخلها، ويطلب أن تشد الصبي من ذراعه كل واحدة إلى ناحيتها، ومن تستطيع جذبه إليها وإخراجه من جهتها تفوز به.

وصفوة أحداث «دائرة الطباشير القوقازية» يتمثل في أن طغمة من الأُمراء في إحدى مدن القوقاز يتفقون فيما بينهم ويطيحون بالحاكم، ويستبيحون قصوره وأملاكه ويبثون الرعب في حاشيته وأقاربه الذين أخذوا يفرون زرافات ووحداناً. وأثناء الفرار من وجه هؤلاء الأمراء الثائرين نسيت زوجة الحاكم، الذي خلع وقطع رأسه، أن تأخذ ابنها الرضيع «ميخائيل» ونجت بجلدها. وكان لامرأة الحاكم خادمة ذكية تدعى «جروشا» استطاعت أن تنتشل الطفل من المعمعة وتهرب به إلى الجبال الوعرة مجشمة نفسها، في سبيل حمايته وإرضاعه وإخفائه عن أعين الشرطة الذين يطلبون دمه، مشقة كبيرة، وتلتجيء إلى أخ لها يقطن المنطقة الشمالية من القوقاز.

وكان الصبي «ميخائيل» قد شب وأصبح يافعاً حين تمكن الدوق الكبير من إخماد نار الثورة والقضاء على الأمراء، وأعاد الأوضاع إلى نصابها، وحين جاءت الأم تبحث عن ابنها الذي استطاعت أن تقف على أخباره وتعمل على إعادته إليها.

ولما طالبت الأم بابنها وسعت لدى السلطان جيء به من الجبال الشمالية ولكن «جروشا» أبت أن تتنازل عنه وادعت أنها أمه الحقيقية ما دامت قد ربته وذاقت من أجله مر الحياة. وتختصم المرأتان وترضيان بأن يحكم في قضيتهما «أزدك» الذي نصبه الدوق قاضياً مكافأة له على إخفائه في كوخه أثناء أحداث الثورة المخفقة، و«أزدك» هذا أصله كاتب عمومي غريب الأطوار، فريد في شخصيته، يمتاز بالمكر والدهاء والتمرد، كما يمتاز بالجبن والعطف على المساكين والفقراء من أبناء طبقته. وقد التجأ القاضي «أزدك» إلى حيلة الدائرة التي أشرنا إليها، كي يبت في الأمر.

إن النزعة التعليمية في هذه المسرحية تبدو لنا خاصة في معنى ذلك الحكم

الذي أصدره «أزدك»، وهو حكم في صالح «جروشا» وليس في صالح والدة الطفل الحقيقية. وكأن بريخت يريد أن يؤكد أن «الأقدر على الشيء هو الأحق به»[٣٤] على حد تعبير الدكتور عبد الرحمن بدوي، أو يريد أن يقنعنا بأن القطعان يجب أن تكون من نصيب الرعاة الذين يسرحون بها، وأن المعامل يجب أن يستفيد منها العمال قبل غيرهم، وأن الأرض يجب أن يتمتع بثمارها الفلاحون الذين يحبونها ويشقون أثلامها ويزرعون بذورها، ويتعهدونها بالري. وكل هذه من تعاليم الاشتراكية بالطبع. وبريخت هنا يروج لها بأسلوب تعليمي دعائي.

والذي يجعلنا نتيقن من غرض «بريخت» التعليمي أنه كتب هذه المسرحية أصلاً ليمثل بأحداثها لفئتين من المزارعين تنازعتا على واد غادرته إحداهما هرباً من الجيوش الألمانية الزاحفة على روسيا، ثم عادت بعد اندحار تلك الجيوش لتجد واديها قد استولت عليه فئة من المزارعين، كي تستفيد منه في تنفيذ مشروع للري يتطلب كمية كبيرة من المياه. وفضاً للنزاع القائم بين هاتين الفئتين يعرض «المغني» حكاية «دائرة الطباشير القوقازية» بالطريقة الملحمية لتكون عبرة للفئة التي تخلت عن واديها ردحاً من الزمن ثم جاءت تطالب به رغم أنها لن تستغله في أي مشروع.

والنزعة التعليمية لا تستشف من خلال هدف المسرحية فحسب، بل تستشف بوضوح أيضاً من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ومن خلال تعليق المغني. فإذا أخذنا الحوار الذي دار بين الخبير المكلف بدراسة مشروع الري، والفلاحين المعارضين وجدنا معاني تتفق تماماً مع مبادىء المذهب الماركسي:

الخبير : سواء هنا أو هناك، لكم الحق في معونة الدولة، وأنتم تعرفون ذلك جيداً.

الفلاحة : يا رفيقي الخبير، نحن لسنا ها هنا في السوق. إنني لا أستطيع أن أنتزع منك «كاسكيتك» وأقدم لك بديلاً عنها قائلة: «هذه

أحسن». يمكن أن تكون الأخرى أفضل، ولكنك تفضل التي لك.

سائقة شابة : إن الأرض يا رفيقي ليست مثل «الكاسكيت»، على كل حال في بلدنا.

الخبير : لا تحتدوا.. الأرض يجب أن نعدها أداة نستخدمها في إنتاج شيء مفيد»(٣٥).

فالخبير يتحدث من خلال أرضية معينة، هي الأرضية الماركسية التي تلح على نزع الملكية، وإشاعتها للجميع.

وحين يسأل «أزدك» المرأة «جروشا» ـ ممتحناً إياها ـ عما إذا كان بإمكانها أن تتخلى عن الطفل ـ هي الفقيرة ـ ما دامت تدعيه، كي يعيش في رغد ولين، يخطر في القصر، ويأتمر بأمره الجنود والخدم، تلتزم الصمت، ويتدخل «المغني» فيقرأ ما يدور بخلدها في تلك اللحظة:

«المغني : اسمعوا ما فكرت فيه وهي غاضبة، ولكنها لم تفصح عنه.

يغني : إن مشى في الذهب

داس فوق الضعيف

واستباح الحرام

دون خوف الملام

ما أشق احتمال

عبء قلب حجر

ما أشق النفوذ

ما أشق البطر

إن خوف المجاعة

دون خوف الجياع

إن خوف الظلام

دون خوف الضياء..»[٣٦]

فهي ترفض أن يكون غنياً، لأن الغنى قد ارتبط باستغلال الآخرين، وترفض أن يكون ذا جاه ونفوذ وسلطان، كي لا يستغل مركزه في الاستبداد بالضعفاء والمظلومين.

وبعد، فإننا نكتفي بإيراد الكلمات الأخيرة التي توجه بها «المغني» إلى المتنازعين من أجل الوادي لينبههم إلى ضرورة الاعتبار بما رواه:

«وأنتم يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير

احفظوا حكمة الأقدمين:

إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام.

فالأولاد للأمهات اللواتي يرعينهم خير رعاية حتى يشبوا ويترعرعوا،

والعربات للسائقين حتى يكون السير جيداً،

والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار»[٣٧].

وهذا يؤكد هدف بريخت التعليمي الذي كنا قد أشرنا إليه.

٢) وقد كان للنزعة التعليمية آثار سيئة في أدب الواقعية الاشتراكية، تتجلى في رواية «الأم» التي تعد نموذجاً رائعاً لما يجب أن يكون عليه الأدب الاشتراكي.

ولا نريد أن نستطرد في الحديث عن كل هذه الآثار التي أشرنا إلى بعضها سابقاً، وإنما نريد أن نكتفي بإلقاء نظرة على عنصر من أهم العناصر الضرورية لنجاح العمل الأدبي، وهو عنصر الشخصية.

يمكن القول بأن الواقعيين الاشتراكيين لم يستطيعوا أن يعطونا نماذج بشرية تضاهي تلك التي نجدها عند الواقعيين النقديين، من أمثال دوستويفسكي وبالزاك، وتولستوي. فالناظر في رواية «الأم» ـ على سبيل المثال ـ يجد أن غوركي قد اختار شخصيات روايته بصورة تسمح له باستعراض معلوماته عن

أساليب الاستغلال التي كان يمارسها البورجوازيون الأرستوقراطيون على العمال والفلاحين المضطهدين من جهة، وتتيح له الفرصة لمقاومة الأغنياء والتبشير بالمذهب الشيوعي من جهة أخرى. وهذا مما جعل تلك الشخصيات تكاد تكون أبواقاً لا تتحدث بلسانها الذاتي، وإنما تتحدث بلسان غوركي بغض النظر عن مستوياتها العقلية والنفسية، بحيث تتحول الرواية في أغلب الأحيان إلى نوع من الاستعراض تفقد فيه الأحداث والشخصيات حركتها المستقلة، وتتحرك وتنطق وفق رغبات المؤلف في تحقيق الفكرة التي يؤمن بها. إن غوركي يقدم لنا شخصية العجوز «بيلاجيا» على أنها أمية لا تحسن الكتابة والقراءة، وتعترف بهذا هي نفسها فتؤكد عجزها عن فهم مبادىء ابنها «بافل»[٣٨] ولكننا نجدها بعد قليل تتحدث بلسان المرأة المثقفة التي تخوض في قضايا خطيرة للغاية، وتضحي بأمومتها من أجل الفكرة الشيوعية، فنراها لا تحزن حين يرمى بابنها «بافل» في غياهب السجن وتحاور «الرفيق الأوكراني» قائلة: «هو الآن قابع في السجن. إنه لأمر مخيف.. لكنه ليس مخيفاً مثله فيما مضى. لقد اختلفت الحياة، ومخاوفي اختلفت أيضاً. أنا الآن أخاف من أجل الجميع. ولقد اختلف قلبي أيضاً لأن نفسي فتحت عين قلبي، فهو ينظر إلى العالم ويحسن الكآبة والفرح في الوقت ذاته.. أنا الآن أفهم حقيقتكم: ما دام هناك أغنياء، فإن عامة الشعب سيظلون عاجزين عن تحصيل أي شيء كان... فلا فرح، ولا عدالة، ولا أي شيء على الإطلاق»[٣٩].

فواضح من كلام الأم ولهجتها أنها لم تتأثر بدخول ابنها الوحيد إلى السجن وتركها دون عائل في الحياة. ولا عجب في هذا ما دامت هذه الأم ليست حرة في عواطفها، وما دام غوركي يريد لها أن تكون كذلك.

وحين عزمت «بيلاجيا» على تعلم القراءة بمفردها كانت تحب النظر في أطلس علم الحيوان، وتستغرق في تأمل رسوم المخلوقات التي كانت توحي إليها بأفكار فلسفية وإنسانية فوق مستوى إدراكها، وتعبر عنها لنيقولاي إيفانوفيتش قائلة: «أفليست جميلة، يا نيقولاي..؟ كم يوجد من هذا الجمال الغالي، في

كل مكان خافياً عن عيوننا، ماراً بنا دون أن نراه، إن الناس يضطربون أبداً دون أن يعرفوا شيئاً على الإطلاق، عماة عن رؤية الأشياء التي تستحق إعجابهم، يعوزهم ذلك الزمن والرغبة أيضاً. كم نستطيع أن نحصل من ا لفرح لو عرفنا غنى الأرض، وكم من الأشياء الرائعة تعيش على سطحها، وهذه الأشياء جميعاً هي لسائر الناس، وكل هو للجميع على حد سواء»[٤٠]. إن وعي العجوز «بيلاجيا» ـ كما يبدو من خلال هذا النص ـ لا يكتفي باحتواء الآراء التي كانت تسمعها تتردد على ألسنة «الرفاق» من أصدقاء ابنها، ولكنه يتعدى إلى الإسهام في الابتكار ورؤية الأمور والأشياء رؤية مستقلة. وليس من شك في أن القارىء يحس بقوة بأن غوركي هو الذي يتحدث لا الأم البسيطة في تفكيرها وإدراكها.

ونجد غوركي لا يتورع عن تجريد الأم العجوز من عاطفتها الدينية بالإضافة إلى تحميل شخصيتها فوق ما تحتمل، فهو يصف في البداية مدى إيمانها وترددها على الكنيسة وانزعاجها من «ريبين» حين يصارحها بتمرده على الدين والكنيسة، وضرورة تغيير الإله الذي أصبح ـ في رأيه ـ محاطاً بالأكاذيب والافتراءات، مستأجراً لخدمة أغراض الأغنياء[٤١]، ولكنه يحولها فيما بعد بكل سهولة ويسر إلى ملحدة لا تتردد في إعلان موافقتها على القتل والعنف من أجل «القضية» واتخاذهما وسيلة تبرر الغاية، وذلك حين اغتال أحد الرفاق جاسوساً يعمل لصالح السلطة والأغنياء: «قل ما بدا لك أن تقول يا بافل، فأنا أعلم أن قتل الإنسان خطيئة، ولكني لا أعتبر أحداً مذنباً على الإطلاق وإني أرثي لأشعيا، فقد كان رجلاً متداعياً منحلاً. وعندما نظرت إليه اليوم تذكرت كيف هدد وتوعد.. لكن ذلك لم يدفعني إلى الحقد عليه أو الفرح لموته. لقد رثيت له بكل بساطة، وأنا الآن.. إني لا أحس حتى الإشفاق»[٤٢] وكما تقبلت «بيلاجيا» فكرة القتل والعنف فإنها تتقبل أيضاً فكرة الاستيلاء على الكنائس المليئة بالفضة والذهب «اللذين لا حاجة لله بهما»[٤٣]، وتوزيع كل الأموال على الفقراء واليائسين. فليس من شك في أنه من الصعب على «بيلاجيا» أن تهضم هذه الأفكار الخطيرة، وهي العجوز الشديدة الإيمان، دون

أن تستنكر أو ترفض أو حتى تصارع بقايا الرواسب الدينية التي لا يمكن إخمادها بهذه السهولة.

وما يفعله غوركي بشخصية الأم يفعله أيضاً بسائر الشخصيات الأخرى، فبافل يقدم وكأنه نبتة في غير أرضها، أو طائر في غير سربه، لأنه لم يتأثر بالبيئة التي نشأ فيها إطلاقاً، ولم يأخذ أية صفة من صفات العمال الذين كانوا لا يهتمون بشيء اهتمامهم بشرب الخمرة وإطلاق العنان لمشاعرهم «مزمجرين في وجوه بعضهم بوحشية حيوانية تنتهي دائماً باصطدامات دامية»(٤٤). إن الحانات بالنسبة إليهم هي المكان الوحيد الذي يجدون فيه «قطرات من السعادة»(٤٥).

ولو أن غوركي تمهل قليلاً لما وقع في الابتسار ولما جاءت شخصية «بافل» متطورة تطوراً غير طبيعي.

وغوركي يأبى إلا أن يجرد بافل من عواطفه الإنسانية كما جرد أمه من عواطفها الدينية، فيجعله قاسي القلب حين يموت أبوه ولا يذرف دمعة أو يأسى لموته، كما أنه يجعله يرفض الحب رفضاً باتاً ويحذر صديقه الأوكراني من الزواج من زميلته «ناتاشا» التي يحبها خشية أن تخسرهما «القضية» معاً، هو وزوجته(٤٦).

ولم يقتصر غوركي على هذا، وإنما ذهب إلى أبعد منه، فأخذ يحرك الشخصيات ويدفعها إلى العمل لا من أجل تحسين ظروفها السيئة فحسب، ولكن من أجل تطبيق الفكرة الشيوعية في جميع أنحاء العالم، كما يتضح لنا من خلال بعض مناقشات الأوكراني وبيلاجيا: «... إن قلباً جديداً بعث إلى الحياة. والإنسان يسير قدماً إلى الأمام، وهو يضيء كل شيء بنور العقل، ويصيح وهو يدب في طريقه: يا شعوب جميع البلدان ! تحدوا في عائلة واحدة، فترد القلوب على ندائه فتضم أصواتها إليه، وتصبح قلباً واحداً كبيراً يشبه في قوته ودويه ناقوساً من الفضة»(٤٧). و«الرفيق الأوكراني» هنا لا يتكلم مجرد كلام، بل إنه يعلن عن استعداده للتضحية بكل شيء في سبيل انتشار

الشيوعية في العالم. إنه مستعد أن ينتزع قلبه بيديه، إذا اقتضى الأمر، وأن يطأه بقدمه، على حد تعبير «بافل»[٤٨].

والفلاحة التي تسكن في أعماق الريف المنعزل في روسيا هي الأخرى يجعلها غوركي تستجيب للأفكار الشيوعية بسرعة فائقة حين تسمع أحاديث التوعية التي كانت «بيلاجيا» تبثها في الفلاحين، وتنتبه إلى أنه لا جدوى من وراء زواج الفلاحين وتناسلهم:

«أقول لكم إن زواج الفلاحين عبث، فهم لا يفعلون إلا ربط أيديهم، في حين ينبغي لهم أن يعيشوا دون من يعترض سبيلهم، يناضلون من أجل حياة أفضل. عندئذ يستطيعون الذهاب وراء الحقيقة باستقامة..»[٤٩]، فمثل هذه الفكرة الصادرة عن فلاحة جاهلة تعد تدخلاً سافراً من غوركي وإملاء لآرائه على الشخصية يتنافى مع مستواها العقلي والاجتماعي.

ونجد كثيراً من المواقف التي يتدخل فيها غوركي بشكل واضح: فمن هذه المواقف نذكر موقف مثول «بافل» ورفاقه المسجونين أمام القضاء بالمحكمة. إن القضاة كانوا يمنعون كل واحد يتقدم للاستجواب من الحديث عن أي شيء خارج نطاق الأسئلة التي توجه إليه، ولكن «بافل» حين يأتي دوره في الاستجواب يلقي خطبة رائعة عن العدالة والحرية وضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة وإبدالها بالعلاقات الاشتراكية، ولم يقف عند هذا الحد، بل أخذ يهاجم القضاة الذين يحاكمونه: «نحن ثوريون، وسنبقى ثوريين ما دام البعض لا يفعلون إلا إصدار الأوامر، والبعض لا يفعلون إلا العمل والتنفيذ. نحن ضد ذلك المجتمع الذي أمرتم بالدفاع عن مصالحه: نحن أعداؤه اللد، كما أننا أعداؤكم أيضاً، فليس من مصالحة ممكنة بيننا إذن ما لم ننتصر في نضالنا. وإننا، نحن العمال، لعلى يقين تام بالنصر.. إن أسيادكم ليسوا بأقوياء كما يحسبون، فتلك الملكية الخاصة التي يضحون من أجل توسيعها وحمايتها بملايين الحيوانات التي استعبدوها، تلك القوة بالذات التي تعطيهم السلطة علينا، تثير الشقاق فيما بينهم...»[٥٠] وعلى هذا المنوال يتابع «بافل» خطابه

دون أن يقاطعه أحد، وكأنه سحر قضاته ببيانه، وما من ريب في أن غوركي نفسه هو الذي طاب له أن يلقي هذه الخطبة، فلم يجد بداً من إرغام القضاة على السكوت واتخاذ «بافل» بوقاً له ينفخ فيه أفكاره الخاصة.

والشخصيات عند الواقعيين الاشتراكيين غالباً ما تكون شريرة تماماً أو خيرة تماماً، سوداء قاتمة، أو بيضاء ناصعة. وهذا ناتج عن النظرة المثالية المطلقة التي تدفع الكاتب بالضرورة إلى إبراز جانب واحد فحسب من جوانب الشخصية الإنسانية. وهم بهذا يعودون بالأدب إلى الكلاسيكية أو إلى «شكسبير» الذي وقع في هذا الخطأ في كثير من مسرحياته. إن «ياجو» في مسرحية «عطيل» شيطان كبير، لا يتورع عن أن يحيك تلك المكيدة الشهيرة للقائد «عطيل» ويزرع في نفسه ا لشك القاتل في زوجته البريئة «ديدمونة» التي تضاهي الملائكة بنقاء طويتها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى ابنة «الملك لير» العاقة.

ولا ريب في أن النقد الحديث يرفض مثل هذا التعميم أو هذه المثالية المطلقة التي تبهت الشخصية وتفقدها طابعها البشري. ولهذا فإننا لا نتردد في رفض تقسيم الشخصيات في رواية «الأم» إلى شخصيات خيرة، تناضل نضالاً مستميتاً من أجل خير البشر، وشخصيات شريرة لا هم لها سوى ابتزاز البشر المستضعفين وسحقهم. إن الدراسات الحديثة في علم النفس لا يمكن أن تقبل مثل هذا التقسيم الجائر، لأن الإنسان ليس ملاكاً وليس شيطاناً، إنه مركب من عناصر ودوافع خيرة وأخرى شريرة.. إنه معقد في أغوار نفسيته، وليس بسيطاً إلى درجة إمكان تعريفه بمثل هذه الأحكام العامة التي تجمده.

والاقتصار على تقديم جانب واحد مثالي من الشخصية يسوق الكاتب إلى خطأ فادح في رسم النماذج البشرية، وهو التغاضي عن رسم الملامح الفردية، سواء كانت هذه الملامح مادية جسمية أم نفسية فكرية أم روحية.

والملاحظ أن غوركي نجح في تصوير الملامح الفردية المادية لشخصياته إلى حد بعيد، وخاصة شخصية الأم بتلك القامة الطويلة المنحنية إلى الأمام، وذلك الوجه «العريض البيضوي الشكل الذي جعدته السنون وحفرت فيه غضوناً

كثيرة عميقة يتضوأ بعينين سوداوين يطفح فيهما الذعر والكآبة جميعاً»[٥١]، وبتلك الصفة التي ينعتها النقاد بصفة «الماهية»[٥٢]، ونقصد بها تلك الندبة العميقة التي تعلو حاجب «بيلاجيا» الأيمن، و«تجر الجفن إلى الأعالي، موحية بأن أذنها اليمنى ترتفع أيضاً عن مستوى الأذن اليسرى»[٥٣]. وقد أشار غوركي إلى هذه الصفة في كثير من المرات.

وإذا كان غوركي قد نجح في رسم الأبعاد الجسمية لشخصياته، فإنه أخفق إلى حد ما في رسم أبعادها النفسية والفكرية. وذلك عائد إلى أن كل الشخصيات تكاد تكون متشابهة، ما دامت تصدر عن إيمان بفكرة واحدة تحركها؛ إن كل «الرفاق» يتحولون إلى خلية ثورية واعية، تحمل الأفكار ذاتها، وتردد الأقوال نفسها، وتحترق بالانفعال ذاته. وإذا اعتقل «بافل» أو «نيقولاي» أو «ريبين» فإن المؤمنين بالفكرة «يتضاعفون كالسمك في النهر»[٥٤]، ومن هنا فإنه يمكن القول بأن البطل في «الأم» ليس «بيلاجيا» أو «بافل» فحسب، ولكنه جماعة متكتلة، تشترك في نفس الملامح الثورية. وهذا النوع من البطولة نجده عند سائر الواقعيين الاشتراكيين الذين لم يكونوا ليركزوا جهودهم على شخصية واحدة، ويعدوا بقية الشخصيات ثانوية يقتصر دورها على إلقاء الأضواء على الشخصية الرئيسية.

وهذه البطولة الجماعية نجد لها شبيهاً عند «تولستوي»، وخاصة في روايته «الحرب والسلم» التي نجد فيها عدة شخصيات بارزة يصعب علينا ترشيح شخصية واحدة منها للبطولة. والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا هو ما إذا كان غوركي وغيره من كتاب الواقعية الاشتراكية قد تأثروا بتولستوي في نزعته نحو البطولة الجماعية أو الشمولية أم لا؟.. إننا نعتقد بأن الواقعيين الاشتراكيين لم يرثوا هذه النزعة عن تولستوي، ونرجح أن يكون ميلهم إلى البطولة الجماعية ناتجاً عن رفضهم لما يسمونه «بالأدب البورجوازي»، وعن إيمانهم بالأيديولوجية الماركسية التي تصب اهتمامها على الجماعة وليس على الفرد. وإذن فلا غرابة أن نرى بعض النقاد الماركسيين يؤكدون «أن تصوير

الشعب كقوة تاريخية موجهة إنما هو سمة خاصة لكل فن الواقعية الاشتراكية الجديد»[٥٥].

ومهما يكن من أمر، فإن الاتجاه نحو الأبيض والأسود في رسم الشخصيات والتشابه في ملامحها الفكرية قد أدى إلى احتفاظ هذه الشخصيات بطابعها من البداية؛ أي أن هذه الشخصيات أصبحت مكتملة مسطحة، وليست نامية أو معقدة بحيث لا يستطيع القارىء أن يكتشف طبيعتها دفعة واحدة، وإنما يكتشفها بطرية تدريجية، مشوقة. إن الذي يجعلنا نتابع قراءة «الأم» ليس هو الشوق إلى اكتشاف طبيعة الشخصية وخبايا أعماقها النفسية والفكرية، وإنما هو مصيرها فحسب. وليس من شك في أن هذا المصير غير كاف لجذب انتباه القارىء وشده إلى الرواية.

* * *

وبعد، فإننا إذا حاولنا أن نتقصى الأسباب الأخرى ـ غير النزعة التعليمية ـ التي أدت بالواقعيين الاشتراكيين إلى الإخفاق في تقديم نماذج بشرية خالدة، نلغي ما يُسميه «جورج لوكاتش» «بالمنظور» يأتي على رأس هذه الأسباب.

إن «لوكاتش» يرى أن الأدباء غير الاشتراكيين ليس لهم منظور اجتماعي محدد إلى عصرهم، ينطلقون منه، كما هو الأمر بالنسبة إلى الواقعيين الاشتراكيين؛ «فالتمييز الحاسم هو ذلك التميز بين وجود منظور اشتراكي في الواقعية الاشتراكية وبين اختفائه في الأدب البورجوازي المنحل»[٥٦] على حد تعبير «لوكاتش».

ولكن هذا المنظور بكل بساطة لا يمكن عده واقعاً حياً، ما دامت الأفكار الشيوعية التي يستمد قوته منها غير معيشة في الحياة، أو ما دامت لا تتعدى كونها إمكانية قد تتحقق في الواقع مستقبلاً وقد لا تتحقق. ومن هنا وجدنا بعض النقاد يتحدثون عن «الضرورة الملحة ليس فقط لمعرفة واقعين (الماضي والحاضر)، بل وواقع ثالث هو «واقع المستقبل»[٥٧]، ودون هذا لا يمكن فهم

الواقعية الاشتراكية ـ في رأي هؤلاء النقاد ـ فهماً كاملاً. ويقصدون بواقع المستقبل ـ بالطبع ـ الرؤية الحتمية الماركسية للتاريخ والمجتمع.

وإذا كان المنظور لدى الواقعيين الاشتراكيين يفتح عيونهم على سير حركة التاريخ والعلاقات الاجتماعية، و«يفتح فصلاً جديداً في أساسه، مثمراً بدرجة عالية، في الإبداع الأدبي»(٥٨) فإنه يبعدهم عن الواقع الحقيقي المعيش ويضعهم في صف المثاليين. وقد استطاع «ألبير كامي» أن يفطن إلى هذه المفارقة، ويعبر عنها بدقة حين صرح بأن الواقعية الاشتراكية لا تصور شخصياتها «في الواقع الذي نعرفه، وإنما في الواقع الذي سيأتي في المستقبل، ومن الضروري لكي نعيد خلق ما هو موجود اليوم أن نصور ما سيأتي غداً. وبعبارة أخرى فإن موضوع الواقعية الاشتراكية هو بالتحديد ما ليس واقعياً بعد»(٥٩). ولا ريب في أن هذه «المثالية» في الواقعية الاشتراكية قد أفسدت عملية النمذجة وحالت دون إدراك الواقعيين الاشتراكيين للواقعيين التقديين في خلق نماذج بشرية. وهذا ما يراه «جورج لوكاتش» الذي يحاول أن يجد عذراً للواقعيين الاشتراكيين فيؤكد أن «ترجمة الوعي الصحيح للواقع إلى شكل جمالي كاف ليس أسهل من ترجمة وعي بورجوازي زائف»(٦٠). إن «لوكاتش» ينتقد «كامي» بشدة، ويبذل مجهوداً كبيراً في محاولة تفنيد رأيه في الواقعية الاشتراكية، ويذهب إلى أن «كامي» نفسه أخفق في تقديم نماذج بشرية حية، وخاصة في «الطاعون»(٦١) فلوكاتش لا يجد في شخصيات كل من «رامبير» و«ريو» و«تارو» وغيرهم سوى ظلال «بلا اتجاه، بلا واقع، بلا تطور»(٦٢)، وذلك بسبب «الافتقار إلى المنظور»(٦٣). ولكن الغريب في الأمر أن «لوكاتش يتناسى أن وجود هذا المنظور نفسه ـ الذي يفتقر إليه «كامي» ـ لدى الواقعيين الاشتراكيين يحرم الأدب الاشتراكي من النماذج الناجحة. وأحياناً يعترف «لوكاتش» بأنه ما دام المذهب الشيوعي «ليس أكثر من تمن»(٦٤) فإن «الشخصيات والأحداث ليست منقولة عن الحياة، فهي مجردة، غير محدودة، ومهزوزة»(٦٥).

هذا الرأي قد ينطبق على شخصيات رواية «الأم» التي يستثنيها «لوكاتش»، لأنها تمثل «النموذجي في الاستثنائي»[٦٦] حسب اعتقاده. فهذه الشخصيات ليست أنماطاً لظاهرة اجتماعية موجودة في الحاضر أو وجدت في الماضي، وإنما هي بمثابة ظلال لفكرة «مستقبلية» إن صح التعبير، أكثر منها واقعية.

وبناء على هذا فإن الأب «غرانده» وحتى «دون كيخوتة» ـ رغم أنهما يجسدان المبالغة في الاستثناء ـ أكثر تمتعاً بالصفات ا لنمطية أو النموذجية من «بيلاجيا» أو «بافل».

* * *

ومهما يكن من شيء، فإن النمذجة في الواقعية الاشتراكية تعد أحسن بكثير منها في الواقعية الطبيعية. فقد ظلت الشخصيات في الطبيعية في منأى تام عن المجتمع، غارقة في شذوذها وانحرافاتها الحتمية التي لا مندوحة لها عن تلافيها، بينما حاولت الواقعية الاشتراكية أن تربط الشخصيات ربطاً قوياً بالمجتمع، بغض النظر عن نجاحها أو إخفاقها.

ولو أن الواقعيين الاشتراكيين عرفوا كيف يتجنبون الدعوة الصريحة ـ في كثير من الأحيان ـ إلى المثل الماركسية، وعملوا على انبثاق هذه المثل انبثاقاً طبيعياً من الحياة، لما وقعوا في هذه الأخطاء الفنية في رسم النماذج الإنسانية التي كانوا في غنى عن ارتكابها.

* * *

٣) والميزة الأخيرة التي نريد أن نقف عندها في الأخير هي التفاؤل الذي يلاحظ في ا لواقعية الاشتراكية بشكل واضح. وهذا بعكس ما رأيناه عند الواقعيين النقديين والطبيعيين من قبل. إن الواقعيين الاشتراكيين يرفضون بشدة النزعة الفوتوغرافية التوثيقية عند الطبيعيين، «فما الفنان بصحفي» عندهم. وقد أجرى الدكتور محمد مندور حديثاً مع أحد كتاب الواقعية الاشتراكية، وهو «سيمونوف»، فوجه إليه سؤالاً فيما معناه: لماذا يؤخذ على الكاتب الذي يصور شخصيات سلبية متخاذلة ما دامت تلك الشخصيات موجودة في واقع الحياة

اليومية بالفعل؟ فأجاب «سيمونوف» بأن «كل فن اختيار، واختيار الشخصيات السلبية المتخاذلة لتصويرها ينم عن ضعف وشيخوخة.. وفضلاً عن ذلك فإن ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عنه. ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا»(٦٧). وبالطبع فإننا نرفض مع سيمونوف بأن يكون الأدب عدسة آلة تصوير تنقل كل شيء، ولكننا لا نقبل منه أن يحث الأدباء الاشتراكيين على تشويه الحقيقة الواقعية الموضوعية باسم حرية الاختيار. فإذا كنا نسلم بأن الفن اختيار، فإننا نرفض بشدة أن يكون هذا الاختيار مقتصراً على العناصر التفاؤلية المثالية التي تخدعنا وتضللنا. وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن الواقعيين النقديين كانوا يختارون أيضاً، ولكن اختيارهم يختلف تماماً عن اختيار الواقعيين الاشتراكيين. إن أولئك ينطلقون في اختيارهم من العينات الواقعية في الزمن الحاضر، أما هؤلاء فإنهم كثيراً ما ينطلقون من الزمن المستقبل، كما رأينا سابقاً، أو ينطلقون مما يجب أن يكون، وليس مما هو كائن. وكل هذا بدعوى أن الكاتب يمتلك «صورة» عن الواقع في ذهنه، يتصرف بها حسب ما يشاء، فيما يرى «سيمونوف».

ومهما يكن من أمر، فإن الواقعيين الاشتراكيين ينظرون في أدبهم إلى الحياة نظرة متفائلة خلافاً للنقديين والطبيعيين. وذلك بالرغم من العقبات الكأداء التي تحول دون تحقيق النظرية الاشتراكية.

وهناك سؤال يمكن أن يخطر على الذهن الآن، وهو ما إذا كان هذا التفاؤل ساذجاً سطحياً مثل تفاؤل «كانديد» أم واعياً وعميقاً ناتجاً عن رؤية ـ فكرية إلى الحياة؟ الحقيقة أن من يتهم الاشتراكيين بالنظرة الساذجة إلى العالم وإلى الحياة بعيد عن جادة الصواب، لأن الأمر عندهم «يتجاوز بكثير مسألة الخبز وصواريخ الفضاء، ومسألة الرخاء والمهارة التكنولوجية، فهي مسألة «معنى الحياة». وهو ليس معنى ميتافيزيقيا بل معنى إنسانياً»(٦٨) على حد تعبير «فيشر».

ولكننا من ناحية أخرى لا نريد أن نسلم بإلغاء ما بعد الحياة، ولا نريد أن نعده غير جدير بأن يوضع في الحساب كما فعل الواقعيون الاشتراكيون، والفلاسفة الماديون. فالإنسان ذو أبعاد داخلية، وخارجية، وفوقية أيضاً. ويجب أن تراعى كل هذه الأبعاد أثناء التفكير في وضع خطة أو منهج لحياة ا لإنسان، ما دام هذا الإنسان معقداً إلى درجة أنه أصبح «مشكلة»(٦٩) من المشكلات العويصة. فمن الخطل أن ينظر إلى الكائن البشري من الخارج فحسب، لأنه ليس ظاهرة طبيعية بسيطة مثل النمل أو النحل، بل كائناً منفصلاً عن الطبيعة يعمل، ويتأمل، ويأمل.

وإضافة إلى هذا فإن هناك ملاحظة نفسية لافتة للنظر، يحسن بنا أن نشير إليها، وتتعلق بتقبل الآثار الأدبية التي تخلو من التفاؤل، فالنقاد أو القراء - على وجه العموم لا الحصر - يميلون إلى الأدب المتشائم أكثر من ميلهم إلى الأدب المتفائل منذ القديم، إنهم يخلدون تراجيديات «سوفوكل» و«إسخيل» و«يوريبيد» و«شكسبير» ويضعونها فوق كوميدياتهم، ويعجبون باللوحات الفنية ذات الألوان القاتمة أكثر من إعجابهم باللوحات ذات الألوان الفاقعة المشرقة. وقد يذهب قائل إلى أننا نقبل على الكوميديات أكثر من إقبالنا على التراجيديات. وهذا يبدو لنا سليماً لأول وهلة، ولكن الحقيقة أن تلك الكوميديات التي نقبل عليها أحياناً هي نفسها تنطوي على عناصر مأساوية مرة. إن «دون جوان» موليير مأساة عاتية في حقيقتها، وكذلك «طرطوف». وربما كان ميلنا إلى التراجيديا عائداً إلى عنصر الصراع الذي تمتاز به، وهذا بعكس الأدب المتفائل الذي يكون فيه الصراع ضعيفاً عادة.

ومهما يكن من أمر، فإن الذي يهمنا الآن هو أن نقف على سر تفاؤل الواقعيين الاشتراكيين: لماذا يتخذون من التفاؤل مبدأ في أدبهم؟ إن السبب الرئيسي في تفاؤل الواقعيين الاشتراكيين هو إيمانهم بالفلسفة الماركسية التي غيرت نظرتهم إلى التاريخ. لقد أكدت هذه الفلسفة أن هناك قوانين تاريخية

محددة، منطقية وحتمية في الوقت نفسه، توجه سير التاريخ، ويستطيع الإنسان بمعرفتها والاستناد عليها أن يصنع التاريخ بنفسه ويسيطر على مجراه. وليس من شك في أن هذه النظرة إلى التاريخ أحدثت «تغييراً في سيكولوجية البشرية، وبدأ الناس يشعرون بقوتهم ومضائهم، لقد اكتسبوا حاسة تفاؤل تاريخي»(٧٠). وهذه الحاسة التفاؤلية في النظرة إلى التاريخ تكمن في كثير من النماذج الأدبية الاشتراكية التي لها وزنها في النقد الدوغمائي الأيديولوجي. ومن هنا وجدنا الدارسين والأدباء الاشتراكيين ينتقدون بشدة ما يسمونه «بمواضيع اليأس وعبث الوجود الفردي»(٧١).

إن الواقعيين الاشتراكيين يرفضون أدب اللا معقول أو أدب «الضياع»، لأن هذا الأدب ينظر إلى التاريخ نظرة قاتمة تشاؤمية، وبالتالي فإنه لا يعطي العمل قيمة أو معنى، لأن العمل بلا أمل جحيم لا يولد في النفس سوى الملل وعدم الاحترام، «فكل عمل إنساني يقوم على افتراض مسبق بوجود معنى كامن فيه، على الأقل بالنسبة إلى الذات المتلقية. والافتقار إلى معنى يجعل العمل موضع سخرية»(٧٢) مرة. وهذا ما يلقي ضوءاً كاشفاً على نفسية «سيزيف» الناقم الذي كان يدفع صخرته إلى القمة دون جدوى، ويفسر لنا معنى أن يرفض «ميرسو» - بطل رواية «الغريب» لألبير كامي - الترقية في منصبه والانتقال إلى باريس، حيث تتحسن ظروفه، كما يفسر لنا تعاسة المساجين في «ذكريات من منزل الأموات»(٧٣) لدوستويفسكي.

ولما كان أدب الواقعيين الاشتراكيين يتمتع بالرؤية التاريخية المتفائلة خلافاً لأدب (الضياع) أو للأدب (البورجوازي)(٧٤) - على حد تعبير فيشر، فإن بعض النقاد يتنبأون بعودة سيادة فن الملحمة الذي كان مزدهراً في العصور القديمة، عصور الطفولة العقلية للإنسان، التي نجد الإغريق قد جسدوها ومثلوها أحسن تمثيل. فالناقد «فيشر» يرى أنه من «الأرجح أن الملحمة ستبعث من جديد إلى جانب الرواية. فالوظيفة الرئيسية للرواية هي تحليل المجتمع ونقده، على حين نجد أن الملحمة هي الشكل الأدبي الذي يؤكد الواقع

الاجتماعي»[٧٥]. وهذا ما يؤكده الدكتور شكري محمد عياد الذي يرى أن «الأدب الحديث في اتجاهه نحو الأسطورة»[٧٦].

والحقيقة أن في هذه الآراء شيئاً من التعميم والمبالغة. وذلك لأن العصر الحديث لم يعد يتقبل فكرة الأسطورة والبطولة الخارقة للعادة التي نجدها في خرافات القدماء، «إن عصر الأبطال قد ولى. وإن البطولة صارت مستحيلة حسب التركيب المدني نفسه»[٧٧]. إننا لا نتردد في القول بأن نيران «بروميثيوس» البطل الذي تحدى الآلهة في الأساطير اليونانية قد أخمدت في قلوب البشر في العصر الحديث.

وقد شعر الفنانون والأدباء بانحسار عهد الأساطير البطولية فأخذ بعضهم ينفون الإنسان من إنتاجهم بالمرة. وهذا ما نجده في اتجاه السورياليين في فن النحت والرسم[٧٨]. كما نجده عند كاتب مثل «كافكا» الذي لم يكن يطلق أسماء على بعض شخصياته، وكأنه يريد أن يؤكد أنها لا تستحق حتى أن تسمى؛ فهو في روايته «القصر» ـ على سبيل المثال ـ يبدأ حديثه على النحو الآتي: «كان الوقت ليلاً عندما وصل «ك». كانت القرية غارقة في ثلوج كثيفة.. إلخ»[٧٩]. ومن هنا نرى «آلان روب جرييه» يؤكد في إلحاح «أن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكاً للماضي.. والمؤكد أن الحقبة الحالية هي حقبة الشخص المرقم «Numero - Matricule»؛ إذ لم يعد مصير العالم، على الأقل بالنسبة إلينا، مرتبطاً بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر»[٨٠].

ومع ذلك فإن الواقعيين الاشتراكيين يبعثون فكرة البطل الأسطوري إلى الحياة من جديد بدعوتهم إلى تشكيل البطل الإيجابي ذي الصفات المثالية التي لا تتجلى في أقواله فحسب، و «إنما تتجلى أيضاً في أفعاله، وفي عملية تطوره»[٨١]، الأمر الذي أدى ببعض الدارسين إلى أن يطلقوا اسم «الواقعية البطولية»[٨٢] على الواقعية الاشتراكية أو الفن الاشتراكي بصفة عامة.

وحين نوازن بين البطل في الأدب الاشتراكي والبطل في الواقعية النقدية نجد أن البطل في هذه الأخيرة ليس بطلاً، بل نموذجاً بشرياً، قد يحوز أحياناً

على بعض الملامح البطولية التي يكتسبها من خلال صراعه مع المجتمع الفاسد، وثورته على أوضاعه القائمة، أما البطل في الواقعية الاشتراكية فإنه يظل بطلاً أكثر من كونه نموذجاً، و «إيجابيته ليست إيجابية الثورة على الأوضاع القائمة، وإنكارها، أو على الأكثر محاولة تغييرها، بل إيجابية البناء لمجتمع جديد»(٨٣). ولا نريد أن نوازن بين البطل في الواقعية الاشتراكية والبطل في الواقعية الطبيعية، لسبب بدهي، وهو أن هذه الأخيرة لم تعطنا نماذج كما أنها لم تعطنا أبطالاً على الإطلاق. وكيف نطمع في ذلك ما دام الأشخاص في الواقعية ا لطبيعية يرزحون تحت نير الغرائز البيولوجية الحتمية التي لا تترك لهم أي بصيص من الحرية في التصرف؟!.

وبعد، فإن المتأمل في رواية «الأم» يلاحظ النزعة البطولية التي تتمتع بها جل شخصيات رواية «الأم» بدءاً من «بيلاجيا» و «بافل» حتى «صوفيا» وصبي ا لمدرسة الذي جرح في جبهته أثناء إحدى المظاهرات. فكل «الرفاق» يبدون أبطالاً في هذه الرواية، يضحون بكل شيء من أجل القضية(٨٤)، ولا يتورعون عن شتم رجال القضاء، والقسم لهم بشرفهم بأنهم سوف يتابعون عملهم بالرغم من كل شيء: «أنا أقسم لكم بشرفي.. أينما أرسلتم بي، فلسوف أتدبر أمر هربي بطريقة ما، وأتابع العمل والنشاط دائماً ـ طوال حياتي.. إني أقسم على ذلك!»(٨٥)، هكذا يصرخ «فيودور مازين» في وجه قضاته. و «بيلاجيا» العجوز في نهاية الرواية لا يبدو عليها أي خوف أو خور، لقد استطاعت السلطات أن تمسك بها وهي تحمل حقيبة مملوءة بالمناشير فأخذوا يعذبونها بشدة ويدقون ظهرها، ويلطمونها على كتفها ورأسها، بينما هي لا تبالي بكل ما يفعلونه بها قائلة لهك: «إنكم لا تثيرون إلا أسعار نيران حقدنا عليكم، يا أيها المجانين، وذلك سوف يسقط على رؤوسكم يوماً ما»(٨٦). ونهاية رواية «الأم» تؤكد لنا النزعة التفاؤلية المسرفة لدى الواقعيين الاشتراكيين.

ومهما يكن من أمر، فإننا نريد أن نخلص إلى أن النزعة التفاؤلية كان لها

أثر كبير في تشكيل «الأبطال» تشكيلاً لا نجد بداً من وصفه بأنه مبالغ فيه إلى حد بعيد.

ونحب أن نذكر أخيراً أن هذا التفاؤل الإرادي ـ لا العفوي ـ قد استطاع أن يقضي على عنصر يعد مهماً في الأدب الحديث، وهو العنصر النقدي. وذلك برغم إلحاح بعض النقاد الذين نظروا إلى الواقعية الاشتراكية نظرة عميقة تنطوي على ضرورة هذا العنصر النقدي؛ «فإرنست فيشر» ـ مثلاً ـ يؤكد أن «الواقعية الاشتراكية الحقة هي أيضاً واقعية انتقادية، يزيد في غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرته الاجتماعية الإيجابية». ولكن الذي حدث بصفة عامة هو أن الواقعيين الاشتراكيين أهملوا هذا الجانب أو هذ العنصر النقدي الذي يعيد النظر في الذات ويلفت الانتباه إلى النقائص التي لا يخلو منها أي مذهب أيديولوجي. وكم كنا ننتظر من غوركي ألا يبالغ في تنزيه أولئك «الرفاق» الذين ينتمي أغلبهم إلى الطبقة المثقفة خاصة.

الهوامش:

(١) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية. دار ابن خلدون للطباعة والنشر. ترجمة عدنان مدانات. ط ١. بيروت ٧٥. ص ٣٧.

(٢) كاجان، مويسي: تشكل الفن الاشتراكي وتطوره. انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن» ترجمة محمد مستجير مصطفى. دار الثقافة الجديدة. ط ١. القاهرة ١٩٧٦. ص ١٦٧.

(٣) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية. ص ٥٢.

(٤) شولونوف، ميخائيل: الخطاب الافتتاحي للمؤتمر الثاني لكتاب جمهورية روسيا الاشتراكية السوفييتية. انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ٨٢.

(٥) فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٩٠.

(٦) تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب. ص ٦٩.

(٧) غروموف: الواقعية الاشتراكية. ص ٣٥.

(٨) لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية الأوروبية. ص ١٤٩ ـ ١٩٧.

(٩) لينين، فلادمير: مقالات حول تولستوي. دار التقدم. موسكو ١٩٧٤.

(١٠) إيفاتشنكو، ألكسندر: أهم تطور في الفن المعاصر. انظر «الواقعية الاشتراكية في لأدب والفن». ص ٢١٣.

(١١) لينين، فلادمير: التنظيم الحزبي والأدب الحزبي، انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ٢٣.

(١٢) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ٨.

(١٣) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(١٤) المرجع نفسه. ص ٢٨٥.

(١٥) فريليخ، سيمون: الواقعية الاشتراكية في فن السينما. انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ١٨٩.

(١٦) تفاردوفيسكي، ألكسندر: القضية الرئيسية. المرجع نفسه. ص ٦٨.

(١٧) كاجان، مويسي: تشكل الفن الاشتراكي وتطوره. المرجع نفسه. ص ١٥٣.

(١٨) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية. ص ٣٧.

(١٩) انظر مقدمة الدكتور فؤاد أيوب لترجمة رواية «الأم» لغوركي. ترجمة المقدم وسهيل

أيوب. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر. ط ٥. بيروت ١٩٦٥. ص ٧ ـ ٢٨.

(٢٠) لينين، فلادمير: في الأدب والفن. الجزء الأول. ص ٣ ـ ٦٧.

(٢١) بريخت، بيرتولد: الفنون والثورة، (ملاحظات حول العمل الأدبي) ترجمة إبراهيم العريس. دار ابن خلدون. الطبعة الأولى. بيروت ١٩٧٥. ص ٣٠.

(٢٢) مكاوي، عبد الغفار: المسرح الملحمي (سلسلة كتابك). دار المعارف القاهرة ٧٧. ص ٣٧.

(٢٣) لينين، فلادمير: عن الأدب والفن. انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ٢٩.

(٢٤) عوركي، ماكسيم: الأم. ص ٣٣.

(٢٥) المصدر نفسه. ص ٧٥.

(٢٦) عوركي، ماكسيم: الأم ص ٣٧٦.

(٢٧) بريخت، بيرتولد: القرار (مسرحية تعليمية). ترجمة محمد عيتاني. دار ابن خلدون. ط ١. بيروت ١٩٧٧.

(٢٨) بنجامان، فالتر: بريخت. ترجمة أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط ١. بيروت ١٩٧٤. ص ٣٦.

(٢٩) بريخت، بيرتولد: الفنون والثورة. ص ٤٤.

(٣٠) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ١١٣.

(٣١) الصفحة نفسها.

(٣٢) بدوي، عبد الرحمن: مقدمة «دائرة الطباشير القوقازية» لبريخت. ترجمة المقدم. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (سلسلة روائع المسرح العالمي) ص ١٨.

(٣٣) بيرتولد، بريخت: دائرة الطباشير القوقازية. ص ٣٩.

(٣٤) بدوي، عبد الرحمن: مقدمة «دائرة الطباشير القوقازية». ص ١٩.

(٣٥) بريخت، بيرتولد: دائرة الطباشير القوقازية. ص ٣٢ ـ ٣٣.

(٣٦) بيرتولد، بريخت: دائرة الطباشير القوقازية. ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠.

(٣٧) بريخت، بيرتولد: دائرة الطباشير القوقازية. ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧.

(٣٨) غوركي، ماكسيم: «الأم» ص ٨٠.

(٣٩) المصدر نفسه. ص ١٨٠.

(٤٠) غوركي، ماكسيم: «الأم». ص ٣٩٢.

(٤١) المصدر نفسه. ص ١٢٠ ـ ١٢١.

(٤٢) غوركي، ماكسيم: «الأم». ص٢٥٨.

(٤٣) المصدر نفسه. ص ٣٩٨.

(٤٤) المصدر نفسه. ص ٣٥.

(٤٥) المصدر نفسه. ص ٤٤.

(٤٦) غوركي، ماكسيم: «الأم». ص٩٣.

(٤٧) المصدر نفسه. ص ٢٤٥.

(٤٨) المصدر نفسه. ص ٢٥٤.

(٤٩) غوركي، ماكسيم: «الأم». ص ٤٩٠ - ٤٩١.

(٥٠) المصدر نفسه. ص ٥٧٠.

(٥١) غوركي، ماكسيم: «الأم». ص ٤٥.

(٥٢) يقصد بالصفات عادة تمييز الموصوف عن غيره، فنحن عندما نصف الرجل بالكرم نميزه عن البخيل، وحين نصفه بالضخامة نميزه عن ا لنحيل، أما صفة الماهية فيقصد بها صفة ملازمة للموصوف وحده دون غيره (انظر «الأدب وفنونه» لمحمد مندور. ص ٣٠ - ٥١).

(٥٣) غوركي، ماكسيم: «الأم». ص ٤٥.

(٥٤) المصدر نفسه. ص ٥٥٩.

(٥٥) سوتشكوف، بوريس: المصائر التاريخية للواقعية. ص ٢٢٥.

(٥٦) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة ص ٧٥.

(٥٧) غروموف. ي: الواقعية الاشتراكية. ص ٥٣.

(٥٨) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ١٢٧.

(٥٩) من تصريح كامي في السويد حين استلم جائزة نوبل سنة ١٩٥٧. (انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ١٦١).

(٦٠) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ١٢٧.

(٦١) كامي، ألبير: الطاعون، ترجمة الدكتورة كوثر عبد السلام البحيري. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة.

(٦٢) لوكاتش، حورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ٧٤.

(٦٣) الصفحة نفسها.

(٦٤) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ١٧٥.

(٦٥) المرجع نفسه. ص ١٧٥.

(٦٦) لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية. ص ٦٦.

(٦٧) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص ٩٣.

(٦٨) فيشر، أرنست: ضرورة الفن. ص ٢٨٢.

(٦٩) إبراهيم، زكريا: مشكلة الإنسان. دار مصر للطباعة (سلسلة مشكلات فلسفية. عدد ٢). القاهرة.

(٧٠) مستجير، محمد مصطفى: مقدمة كتاب «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ١٢.

(٧١) غوركي، ماكسيم: عن الواقعية الاشتراكية. انظر «الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن». ص ٤٢.

(٧٢) لوكاتش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة. ص ٤٢.

(٧٣) دوستويفسكي، فيدور: ذكريات من منزل الأموات. ترجمة الدكتور الدروبي. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة.

(٧٤) فيشر، إرنست: ضرورة الفن. ص ٢٨٢.

(٧٥) المرجع نفسه. ص ٢٨٩.

(٧٦) عياد، شكري محمد: البطل في الأدب والأساطير. القاهرة ١٩٧١. دار المعرفة. ص ١٦٨.

(٧٧) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية. ص ٤٦ ـ ٤٧.

(٧٨) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية. ص ٤٩.

(٧٩) كافكا، فرانتس: القصر. ص ٢١.

(٨٠) جرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة. ص ٣٦.

(٨١) غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية. ص ١٨.

(٨٢) المصدر نفسه. ص ٤٤.

(٨٣) عياد، شكري محمد: البطل في الأدب والأساطير. ص ١٦٨.

(٨٤) غوركي، ماكسيم: الأم. ص ٢٥٤.

(٨٥) المصدر نفسه. ص ٥٧٦.

(٨٦) المصدر نفسه. ص ٦٢١.

خاتمة

وبعد، فالذي نخلص إليه أن الواقعية في الآداب السردية الأوربية بتياراتها المختلفة كانت تعبيراً صادقاً عن ا لظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي عرفتها أوربا في العصر الحديث، أي أنها لم تنشأ في فراغ أو في معزل عن التربة والمناخ الأوربيين.

وقد تبلورت أهم تيارات الواقعية وأبرزها في الواقعية النقدية والواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية، ليس بوصفها انعكاساً للتناقضات والتضاريس التاريخية الأوربية المتنوعة فحسب، ولكن بوصفها تعبيراً عن تباين مفاهيم الأدب وطبيعته ووظائفه ومصادره.

وإذا كانت الواقعية النقدية تتميز بالنزعة التشاؤمية والنقمة على الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية وتشخيص المشكلات التي كانت تنخر جسد أوربا دون حرص على تقديم حلول معينة، فإن الواقعية الطبيعية تغالي في النزعة التشاؤمية فتربط المشكلات التي تؤرق الإنسان بطبيعة تكوينه الفزيولوجي، وتلغي حرية الإنسان فتجعله عبداً لغرائزه البيولوجية في حتمية لا فكاك منها.

وتأتي الواقعية الاشتراكية فتربط تلك المشكلات الإنسانية بفكرة الطبقات الاجتماعية بمواصفاتها الماركسية، وتحاول أن تصدر عن رؤية تفاؤلية مستمدة من التصور الأيديولوجي المادي لأسلوب إنهاء التناقضات الطبقية والمشكلات الإنسانية.

هذا فيما يتعلق بمضامين هذه التيارات الواقعية، أما ما يتعلق بأشكالها وأدواتها الجمالية، فإن أهم ما ينبغي تسجيله هو تفوق الواقعيين النقديين في رسم النماذج البشرية وتوظيف الفضاء والصدور عن رؤية جمالية تلقائية عفوية

غير مقيدة بالنظريات العلمية على نحو ما نرى عند الواقعيين الطبيعيين تأثروا كثيراً بنظريات العلوم البيولوجية، وغير مقيدة كذلك بالن الأيديولوجية على نحو ما نرى عند الواقعيين الاشتراكيين.

وقد كان لهذا التقيد بتلك النظريات آثار سلبية تجلت مظاهرها في الأشكال الأدبية السردية التي غدت بنيات متكررة مغلقة.

صدر للمؤلف

أ ـ دراسات:

١ ـ دراسات في المسرح الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ١٩٩٤.

٢ ـ الواقعية في أدب يوسف إدريس. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ١٩٩٤.

٣ ـ دراسات في القصة العربية القصيرة. دار الأهالي. دمشق ١٩٩٥.

٤ ـ دراسات في الرواية العربية. دار الأهالي. دمشق ١٩٩٥.

٥ ـ المرأة في أدب توفيق الحكيم. دار الأهالي. دمشق ١٩٩٦.

٦ ـ أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي. دار الأهالي. دمشق ١٩٩٦.

ب ـ أعمال إبداعية:

١ ـ الرجل الذي انتحل اسم برينو (مجموعة قصصية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٨.

٢ ـ الظل الباهت (مجموعة قصصية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٣.

الفهرس

هذا الكتاب

يعدّ هذا الكتاب ثمرة تعامل مع النصوص السردية الأوربية التي تتجلى فيها ملامح الواقعية بتياراتها الرئيسية.

وهو يطرح أهم الإشكالات المتعلقة بأساليب الواقعية ومناهجها ومفهوماتها، وخاصة تلك الإشكالات المرتبطة بالواقعية النقدية الطبيعية والواقعية الإشتراكية، مؤرخاً وناقداً ومحللاً.

ان الواقعية ماتزال تثير كثيراً من التساؤلات الجمالية وأنماط التعامل مع الواقع، بالرغم من الدراسات العديدة التي تناولتها، وهو ما يعدّ أمراً طبيعياً بالنسبة الى مذهب كبير ذي تيارات متشعبة كمذهب الواقعية.